ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears: the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London

Note:

Some text and illustrations are lost through tight binding. This is a problem which we regret we have found unavoidable since we are only filming at the Victoria and Albert Museum those catalogues that cannot be found in other London locations.

Paul Cézanne

PAUL CÉZANNE

1839-1906

OKTOBER - NOVEMBER 1956

HAUS DER KUNST MÜNCHEN

Wir danken allen Leihgebern — Sammlern und Museen —, die durch ihre Großzügigkeit die Ausstellung ermöglichten, sowie dem

Arbeitsausschuß

Prof. Dr. E. Buchner, Generaldirektor der Bayer. Staatsgemäldesammlungen
Mr. Leo Marchutz, Aix-en-Provence
Dr. E. Wehrli, Direktor des Kunsthauses Zürich
Mr. L. J. F. Wijsenbeek, Directeur Gemeentemuseum 's-Gravenhage

AUSSTELLUNGSLEITUNG MÜNCHEN E. V. HAUS DER KUNST

Präsident: E. Ende
E. Aigner, W. Bloem, Prof. L. Bock, Prof. G. Grassmann, Prof. A. Hartmann, Prof. F. Heubner, C. O. Müller, Prof. M. Unold, Dir. P. A. Ade, Haus der Kunst.

2. Auflage

Katalog

Vorwort und Redaktion: Dr. W. Heß, München.
Druck: Franzis-Druck, München.
Verlag: Ausstellungsleitung München e. V. Haus der Kunst.
Klischees: Süddeutsche Graphische Kunstanstalt, Dr. Zieschank K.G., München.

LIBRARY

L.3588.
13. XII. 1956.

VORWORT

Am 22. Oktober dieses Jahres ist ein halbes Jahrhundert vergangen seit dem Tode Cézannes; eine Zeit der Revolutionen, die bis zu den Grundfesten des bisher in der Kunst Gültigen reichten — und die zugleich bewirkten, daß Cézanne in stets wachsendem Maße eine einzigartige Bedeutung für die Geschichte der Moderne zuerkannt wurde. Cézanne, der es als sein Ziel bezeichnete, aus dem Impressionismus etwas so Festes und Beständiges zu machen wie die Kunst der alten Meister in den Museen, mit den reinen Sinneseindrücken vor der Natur wieder klassisch zu werden, gerade er, der sich so demütig der Natur unterwarf, steht heute für alle Richtungen der modernen Kunst, die sich doch zum Teil so weit von solcher Naturbeziehung entfernt zu haben scheinen, als eine unantastbare Gestalt, als der „Père Cézanne", der Erz- und Stammvater der Malerei des 20. Jahrhunderts da. Nur ihm allein gilt, über alle Richtungsgegensätze hinweg, eine so einmütige, unbedingte Verehrung. Zu diesem merkwürdigen, direkt in den Strukturkern der modernen Kunst führenden Sachverhalt finden sich in den folgenden Kapiteln dieses Kataloges einige Beiträge.

Als in den neunziger Jahren der alte einsame Maler von Aix ins Blickfeld der jüngeren Generation zu rücken begann, sagte Gauguin von ihm, er sei eine mystische Natur, er spiele beständig die große Orgel, er sei polyphon. Zwei Jahrzehnte später schreibt Franz Marc, Cézanne habe im Weltbild die mystisch-innerliche Konstruktion gespürt, die das große Problem der heutigen Generation sei. In den von Gasquet überlieferten Worten Cézannes, die Malerei sei eine Harmonie parallel zur Natur, sieht Paul Klee sich in seiner Idee bestätigt, die moderne Kunst bilde nicht nach der Natur, sondern wie die Natur.

Cézanne, in seiner unerbittlichen Wahrhaftigkeit, konnte von der Natur nichts anderes mehr als für den Maler unzweifelhaft gegeben anerkennen, als die „sensations colorées", die stets wechselnden farbigen Sinneseindrücke; sie galt es zu durchdringen, zu verdichten, zu realisieren, vor ihnen wurde seine Malerei zu einer Meditation mit dem Pinsel. Das Malen wird zum eigenständigen Erkenntnisakt, es macht erst wirklich, definiert das Seiende in der Erscheinungen Flucht nach rein künstlerischer Gestaltungslogik. Gerade die reinste, demütige Befragung der Natur führt Cézanne zu einer Bildform, in der dann die verschiedensten Bewegungen der folgenden 50 Jahre die Legitimation zur Freiheit von allen Vorstellungskonventionen erblicken konnten; obwohl, mit

Ausnahme des Kubismus, keine dieser Richtungen eigentlich etwas von Cézannes Gestaltungsformen direkt zu übernehmen und weiterzuentwickeln unternahm.

Die Ausstellungsleitung München, Haus der Kunst, ist seit Jahren bemüht, die großen wegweisenden Gestalten unserer Kunstepoche, in denen die Münchner Künstlerverbände die Repräsentanten der modernen Tradition sehen, durch Retrospektiven vorzuführen. Eine Cézanne-Ausstellung war in diesem Zusammenhang ein hoher, langgehegter Wunsch, ein unerfüllbarer Wunsch, wie es schien. Denn die Werke des Meisters von Aix sind heute über die ganze Welt verstreut, und „die Besitzer, Museen und Private, wachen über ihren Schätzen wie Fafner über dem Hort", sagt Wehrli anläßlich der Ausstellung im Züricher Kunsthaus.

Erst als der Plan zu einer Cézanne-Ehrung in Den Haag, Zürich, Aix-en-Provence und München konkrete Formen annahm und als, durch intensive Zusammenarbeit, überraschend viele Leihgeber, besonders auch in Amerika, zu bewegen waren, dieses Gedenkjahr durch ihre Schätze zu bereichern, da rückte auch für Deutschland das große Ereignis in greifbare Nähe. Deutschland, dessen Berliner Nationalgalerie als erstes öffentliches Museum im Jahre 1900 einen Cézanne erworben hatte, das den Meister 1912 auf der Sonderbund-Ausstellung in Köln mit einer bedeutenden Kollektion ehrte, ist doch heute arm an Werken Cézannes. Um sie jetzt in beträchtlicher Zahl nach München zu bringen, dazu waren noch viele Schwierigkeiten zu überwinden. Manche Leihgeber konnten sich nicht entschließen, allen vier Ausstellungen ihren Besitz zu überlassen. Der Grundstock blieb zwar der gleiche, aber jeder Veranstalter konnte einige Bilder zeigen, die den anderen nicht zur Verfügung standen. So war Aix, Cézannes Heimatstadt, allein durch die Schätze des Louvre ausgezeichnet. Aber auch das Haus der Kunst konnte sich einige Leihgaben ausschließlich für München zugänglich machen, um andere, die wir entbehren müssen, zu ersetzen.

Keine der vier Ausstellungen konnte sich rühmen, Cézannes Werk in seiner ganzen Stärke und seinem ganzen Umfang zu zeigen, das ist nicht mehr möglich. Dennoch ist das, was möglich gemacht wurde, wohl mehr, als man bei uns zu hoffen wagte, und vielfältiger, aufrichtiger Dank wird allen sicher sein, die diese Ausstellung gefördert haben.

AUSSTELLUNGSLEITUNG MÜNCHEN
HAUS DER KUNST

PAUL CÉZANNE

In der allgemeinen Einschätzung steht Cézanne heute, fünfzig Jahre nach seinem Tode, als der Genius vor uns, der wie kein anderer seiner Zeit das Schicksal der Malerei der Jahrzehnte seither bestimmt hat. Mehr als nur einige Kardinaleigenschaften der Malerei unseres Jahrhunderts — deren Grundhaltung ist es, die uns ohne die Leistung Cézannes undenkbar erscheint. Eine solche Einschätzung der Bedeutung Cézannes für die moderne Kunst, für die Entstehung der modernen Malerei, ist als das Äußerste gemeint, das sich über die Rolle eines Einzelnen in der Kunstentwicklung sagen läßt. Cézanne als Erneuerer wird damit in eine Reihe mit den größten Geistern, also zum Beispiel mit Giotto, Leonardo, Michelangelo in der bildenden Kunst, mit Kant in der Philosophie, mit Bach, Mozart oder Beethoven in der Musik, gestellt. Allerdings muß man ergänzend dazu sagen, daß auch heute noch häufig die Malerei Cézannes als die Erfüllung und Vollendung des Impressionismus angesehen wird, Cézanne wird sogar oft, was freilich eine arge Verkennung ist, unter die Impressionisten eingereiht. Es geht dabei um die bekannte Frage, wie weit eine Kunst wie die seine ein Ende und wie weit sie ein Anfang ist. Sicher ist, daß man sich das Neuartige seiner Leistung zunächst an deren Verhältnis zur impressionistischen Malerei klarmachen kann. Zur Zeit, als Cézanne seine persönliche Form in der Malerei fand, hatte ja der Impressionismus seine volle Entfaltung erreicht, den Impressionisten fühlte sich Cézanne damals, oder genauer: kurz vorher, nämlich zu Beginn der Siebzigerjahre, auch äußerlich verbunden, obwohl er auch in jener kurzen Periode des Übergangs kein echter Impressionist war. Einen der großen Impressionisten, Camille Pissarro, hat er jedenfalls zeit seines Lebens sehr hoch eingeschätzt. Andrerseits hat er keinen Zweifel darüber gelassen, daß er sich mit seiner Malerei bewußt von den Zielen der Impressionisten distanzieren wollte.

Was die Malerei Cézannes vom Impressionismus unterscheidet, ist eine Reihe von Eigentümlichkeiten, die zu einem, jedem unbefangenen Betrachter sogleich auffallenden Grundzug zusammenwirken. Es ist dies ein ziemlich rätselvoller Effekt. Wenn man versucht, auf sein Geheimnis zu kommen, so gelangt man damit in die Tiefen dieser Malerei. Sie ist in der Grundhaltung realistisch, und wenigstens darin dem Impressionismus gleichgerichtet, daß sie im wesentlichen sichtbare Wirklichkeit wiedergibt, in Landschaft, Stilleben und Porträt, ohne ideologische Beimischung. Wir wissen, wie sehr Cézanne am Naturvorbild, am

Motiv und am Modell hing, skrupelhaft beobachtend wie nur je ein realistischer Maler. Um so seltsamer ist es zu sehen, wie die Gegenstandswelt seiner Bilder, vergleicht man sie mit der naturalistischen Unmittelbarkeit impressionistischer Wiedergabe der Wirklichkeit, voll ist von eigenartigen Zügen einer Erkaltung und Erstarrung. Dinge, die den Impressionisten überaus viel bedeuteten, wie das Licht, das ihnen am wichtigsten war, das ihnen schließlich alles bedeutete, oder die Lebendigkeit der Linienperspektive, sind in Cézannes Bildern seltsam reduziert.

Es gibt in seiner Malerei keine konsequente Beleuchtung, ja es fehlt im Grunde überhaupt die Lichtdarstellung, obwohl er zumeist helle Landschaften seiner provençalischen Heimat, der Gegend um Aix und Marseille, gemalt hat. Die Perspektive wieder wirkt wie gedämpft und spannungslos. Das Stoffsinnliche, die Materie der Blüten und Früchte in seinen Stilleben, das Fleisch seiner Aktfiguren erscheint ins Unstoffliche transponiert, wenn man damit die Freude an den Reizen des Stofflichen in der Malerei der Impressionisten vergleicht. Das sind, soweit man sie in dieser Weise beschreibt, negative Erscheinungen. Sie geben der Bildwelt Cézannes jene eigenartige Kühle und Distanziertheit, eine Art von Menschenferne. Die müßte freilich an sich noch nicht so rätselhaft sein. Das wird sie erst dadurch, daß wir trotzdem alle Gegenstände in den Bildern Cézannes keineswegs als Dinge und Wesen einer überwirklichen, einer Phantasie- und Gefühlswelt idealistischer Art empfinden. Sie haben vielmehr, trotz allen jenen Reduktionen und Verzichten auf die Reize des Stofflichen, auf Stimmung und Atmosphäre, die Fülle des Wirklichen. Raum und Plastik sind in diesen Bildern sogar von einer besonderen Dichte und Konzentriertheit, und womöglich noch mehr gilt dies von den Farben, und hierin liegt das Geheimnisvolle, eine Wirkungsgewalt, die die ersten verständnisvollen Zeitgenossen Cézannes, einige wenige Maler und Kunstverständige, allerdings erst gegen Ende seines Lebens, mit einer außergewöhnlichen Faszination erfaßte, einer Faszination, die bis auf den heutigen Tag nur immer noch zugenommen hat.

Sobald man sich in diese Bildwelt ein wenig eingelebt hat, sie nicht nur bestaunt und sich durch sie beunruhigt fühlt, sondern sich die Mittel ihrer Wirkung bewußt zu machen versucht, erkennt man zunächst ein Element dieses Geheimnisses: Die einzelnen Dinge scheinen auf ihre räumlichen und plastischen

Grundformen, auf ihre elementaren Grundgestalten vereinfacht. Das geschieht in einer charakteristisch zurückhaltenden Weise, keineswegs so offensichtlich, wie dies bald danach in manchen Richtungen der Malerei geschehen ist. Dies war der Fall, als sich die Kubisten auf einen berühmt gewordenen, oft zitierten Ausspruch Cézannes beriefen, nämlich, daß sich alles in der Natur auf die Grundgestalten des Zylinders, der Kugel und des Kegels zurückführen lasse. Dieses Axiom war gar nicht so sensationell, es erweist sich als grob, wenn man seine recht komplizierte Anwendungsweise in den Bildern Cézannes selbst überprüft, aber immerhin: etwas von jenen elementaren Vereinfachungsformen ist zweifellos da.

Entscheidender noch ist ein anderer Effekt, der auf der gleichen Linie liegt, aber umfassender ist. Es ist, als wären in einer bis dahin nicht gekannten Intensität die Bindungen, die räumlichen und plastischen Beziehungen zwischen den einzelnen Naturgebilden veranschaulicht. Dies gibt den Bildern Cézannes die viel bewunderte Dichte, die vollkommene Lückenlosigkeit und auch eine bezeichnende Akzentlosigkeit. Wie ein Apfel auf einer Tischplatte liegt, ein Haus neben einem Gebüsch steht, dies ist in den Bildern Cézannes so gemalt, daß der Apfel und die Tischplatte, das Haus und das Gebüsch, jedes für sich in einer gewissen Weise unwichtiger wird als ein ihnen übergeordnetes Element, für das wir zunächst keinen Namen haben, es sei denn, wir bescheiden uns eben mit dem Hinweis auf die Bindungen, auf die Einheit der Dinge im Flächenraum eines Bildes. Es läßt sich sogar bis zu einem gewissen Maß erkennen, wie diese Wirkung zustandekommt. Sie beruht in einer besonderen Behandlung der Farbgrenzen. An den Konturen der Körper treffen immer zwei Farben zusammen, und es gibt unzählige Arten, diese für den Raumeffekt und die Plastik kritischen Stellen zeichnerisch und malerisch zu behandeln. Von keinem Maler vor Cézanne ist nun dieses Problem der Grenze der Körper und zugleich ihrer Bindung und Verankerung im Raum dermaßen auf das Ursprüngliche zurückgeführt worden wie eben in der Malerei Cézannes. Das Zusammentreffen zweier Farben an einem Umriß wird hier für sich allein zum Ereignis, es ist, als sollte gar nicht mehr gezeigt werden als eben dieses Ereignis, neben dem alles andere, die stofflichen Besonderheiten und Reize, die Bedeutung, der Sinn der Naturdinge, auch der Gefühls- und Bedeutungsinhalt eines Lebewesens, eines menschlichen Gesichts, noch unwichtig ist.

Ein solches Bestreben eines Malers ist offensichtlich die äußerste Konzentration auf die bloße Erscheinung, aber eine Konzentration, die es einem verwehrt, von der „bloßen" Erscheinung zu sprechen. Es ist nützlich, sich dabei vor Augen zu halten, wie eine solche Darstellungsweise sich zum Impressionismus verhält. Von diesem heißt es ja immer, er habe sich nur auf die malerische Erfassung des Sichtbaren beschränkt, habe nach Möglichkeit alles Gefühlsmäßige und Gedankliche ausgeschieden, weil dies nicht Aufgabe einer „reinen" Malerei sei. Cézanne selbst hat dies in einem ebenfalls berühmten Ausspruch über Claude Monet knapp formuliert, als er sagte: „Monet, ce n'est qu'un oeil — mais, bon Dieu, quel oeil!"

Hält man aber eine Landschaft von Monet neben eine von Cézanne, dann zeigt sich deutlich, wieviel mehr in der Landschaft des Impressionisten an Stimmungsgehalt und an Stoffsinnlichkeit, vor allem im Zauber des Lichts und der Atmosphäre, enthalten ist. Dann scheint es, als wäre Cézanne weit eher „nur Auge" gewesen als Monet. Aber er wollte doch anscheinend mehr, er wollte jedenfalls etwas anderes sein als ein Impressionist! Hier ist der Augenblick, festzustellen, daß das bis jetzt Angedeutete gleichsam nur die eine Hälfte des Problems der Gestaltungsweise Cézannes umschreibt. Auch wenn man die Vorteile, die Kraft und die Tiefe, die mit dieser Beschränkung und Konzentration auf die Darstellung der elementaren Beziehungen zwischen den Dingen verbunden sind, zugibt, könnte eine solche Beschränkung doch als eine monströse Einseitigkeit erscheinen und die dazugehörigen Verzichte und die Verarmung als zu bedeutend, das Negative als zu stark. So mag es scheinen, solange wir die Darstellung von Körpern im Raum auf der zweidimensionalen Bildebene betrachten, in der besonderen, eigenartigen Weise Cézannes. Es ist dies die illusionistische Seite seiner Malerei, sie betrifft die Fragen der Optik und Projektion.

Ein Bild Cézannes enthält aber auch, wenn man es als zweidimensionales Gebilde betrachtet, etwas in seiner Zeitumgebung grundsätzlich Neues. Die Bildebene hat außer dem Illusionswert auch einen Gebildewert, das heißt, sie ist nicht nur der Projektionsschirm für die Darstellung von Körpern und Räumen, sondern zugleich auch ein Gefüge aus Flächenteilen, Farben und Linien. Das gilt selbstverständlich für alle Malerei, sofern sie nur überhaupt etwas Gegenständliches wiedergibt. In Cézannes Malerei hat nun, seit er seine

definitive Gestaltungsform gefunden hatte — das war gegen Ende der Siebzigerjahre —, der Gebildecharakter der zweidimensionalen Bildebene eine neue Bedeutung bekommen, vor allem eine stärkere Bedeutung. Das Gefüge und Gewebe aus größeren Farbflecken und kleinen Farbklecksen, aus Geraden, Kurven und Silhouetten hat eine neue und besondere Kraft gewonnen. Ein solches Bild ist, von dieser Seite besehen, ein Organismus von besonderem Eigenleben. Dieses Eigenleben steht mit dem Illusionscharakter in engstem Zusammenhang. Jene vorhin erwähnten Effekte des Urtümlichen, der elementaren Vereinfachung entstehen erst dadurch in voller Intensität, daß die reiche Skala der Beziehungen zwischen den Flächengebilden, den Farben und Kurven, daß das Leben der Formgebilde sich den dargestellten Gegenständen mitteilt. Das Leben des Bildes wird zum Leben im Bilde.

Man muß sich aber, um nicht eine fälschende Vereinfachung zu begehen, vor Augen halten, wie weit es ein ähnliches Verhalten bereits im Impressionismus gegeben hat. Dort zeigt das Verhältnis des illusionistischen Effekts zum Gebildewert — man kann auch sagen: zum Strukturwert eines Bildes — zunächst ein Übergewicht des Illusionistischen. Aber es ist nicht schwer, zu erkennen, wieviel von dieser Illusion, von der Lebendigkeit der Raum- und Lichtillusion, der Struktur dieser impressionistischen Malerei zu verdanken ist. Das flimmernde Gewebe aus bunten Pinselflecken schafft ja zum großen Teile die Illusion des Lichtgeflimmers, umnebelt und zersetzt die einzelnen Dinge oft nahe bis zur Unkenntlichkeit — und dieses flimmernde Gewebe konnten nur Maler bilden, die sich der Funktion der Bildebene sehr bewußt waren. Das ist also etwas, worin die Impressionisten und Cézanne einander sehr nahekommen, und hierin wird recht deutlich, wieviel die impressionistische Malweise als festes Fundament, als Ausgangsbasis für Cézanne bedeuten mußte. So eng ist auch im Impressionismus der Zusammenhang zwischen der Bildstruktur und der lebendigen Illusion, daß man das Geflimmer der Pinselflecken als eine symbolische Form für ein allgegenwärtiges, die einzelnen Dinge zur Einheit bindendes Element bezeichnen kann. Dieses Element ist das Licht, ist die lichtdurchströmte Atmosphäre; ein so beherrschendes Element, daß schließlich in der letzten Phase der impressionistischen Malerei die individuellen Dinge zur bloßen Funktion des Lichtes werden.

Dies zeigt aber freilich auch schon einen grundlegenden Unterschied zur neuen

Form Cézannes. Hier wie dort ist zwar der Übergang von einer Welt der Objekte zu einer Welt der Elemente vollzogen, aber das einigende Element ist für den Impressionisten etwas vergleichsweise noch Materielles, eben die Atmosphäre als Träger des Lichts. Auch der Impressionist ist daran, die Bindung zwischen den Dingen für wichtiger zu nehmen als die einzelnen Dinge selbst, aber er tut es durch das Medium von etwas Sichtbarem, Substantiellem. Cézanne, in dessen Malerei es die Illusion von Licht und Luft in diesem Sinn nicht mehr gibt, verzichtet auf ein solches Medium, zumindest in einem entscheidenden Grad, in seiner Malerei ist infolgedessen die Verflechtung von Illusion und Bildgefüge enger und um einen bedeutenden Schritt weiter vergeistigt.

So entstehen die seltsamen Umwertungen, von denen hier eine herausgegriffen sei: der neuartige Charakter des Bildraums. Die Intensität von Raum und Plastik in den Bildern Cézannes steht außer Diskussion, aber die Bildräume, die er mit seiner Art des Malens geschaffen hat, sind in einer höchst eigenartigen Weise unzugänglich für die Einfühlung. Während wir vom Illusionismus der impressionistischen Malerei suggestiv in den dargestellten Bildraum hineingezogen werden, bleiben wir von den Bildräumen Cézannes in einer unüberschreitbaren Distanz ferngehalten. Das ist eine der Ursachen jener früher erwähnten Menschenferne der Bildwelt dieses Malers. Das Bildgefüge, das Bild als Formgebilde ist so vollendet in sich abgeschlossen, daß die architektonischen Kräfte seines Aufbaus, daß sein organisches Leben überall dem Bau und dem Leben der dargestellten Dinge zugute kommt. In jedem Augenblick aber bleibt spürbar, daß hier, daß im Bildgefüge, in der Bildebene, kurz im Bild selbst, die eigentliche Kraftquelle liegt. Die Vorstellung, das Ideal vom Bild als Mikrokosmos hat in der Malerei Cézannes eine neue Verwirklichung erfahren.

Dieses Neuartige wirkte mit der Kraft einer Entdeckung, einer Offenbarung, nahezu einer kopernikanischen Wendung in der Malerei. Die Betrachtung eines Bildes von Cézanne ist jedesmal von neuem das aufregende Erlebnis einer Tiefgründigkeit, die des Gedanklichen und des Gefühls nicht bedarf, die auf den Bereich des reinen Schauens beschränkt bleibt. Sie reizt eben deshalb immer von neuem zum Nachdenken. Das klingt nur paradox, ist es aber nicht, denn nichts wäre unrichtiger, als die Malerei Cézannes nur als Farben- und

Formenspiel genießerisch hinzunehmen. Die Werke Cézannes sind Abbilder und Sinnbilder einer Weltordnung, demonstriert am Ideal des rein Anschaulichen. Sie wecken augenblicklang die Empfindung von etwas Ungeheuerlichem, im ganzen aber sprechen sie von Harmonie und Vollendung, von der Ruhe und Teilnahmslosigkeit der Natur. Soweit bedeutet auch diese Malerei, wie jede Kunstäußerung, den Ausdruck einer Idee. Das Eigenartige ist aber, daß dieser Ausdruck auf dem kürzesten Weg über die Anschauung, mit der geringsten Hilfe eines illustrativen Inhalts, des Gedanklichen und Assoziativen gelingt. Die Mittel dazu sind von allem Begrifflichen denkbar weit entfernt, insbesondere das wichtigste, das zentrale Ausdrucksmittel Cézannes, die Farbe. Von ihr müßte eine ausführlichere Betrachtung seiner Kunst vor allem handeln, hier müßte sie erst richtig beginnen — sie käme allerdings sehr bald an die Grenze des Sagbaren. Das Geheimnisvolle dieser Malerei hat übrigens auch ihren Erfinder, hat Cézanne selbst zu ständigen Reflexionen gedrängt, obwohl sie gar nicht in intellektuellen Prinzipien ihre Wurzeln hat, vielmehr gewissermaßen das reine Gegenstück zu verstandesmäßiger Erkenntnis ist.

Was diese Kunst für die Malerei unseres Jahrhunderts bedeutete, liegt seit langem offen zutage. Die überwältigende Beeinflussung, die von ihr ausging und die Malerei auf einige gänzlich neue Wege führte, wirkte vor allem von zwei Dingen her. Das eine war der neue Sinn, das stärkere Gewicht des Bildes als Strukturgebilde. Es ist deutlich, daß von da aus der Weg zu der radikalsten Gattung innerhalb der modernen Malerei, zur ungegenständlichen, sogenannten „abstrakten" Kunst nur kurz war. Cézanne selbst hat diesen Schritt nicht getan. Er hätte ja damit auch das Wesen seiner Kunst völlig verändert und insofern ist der Weg von Cézanne zur abstrakten Malerei ein Weg, der von Cézanne fortführt. Das ändert nichts daran, daß dieser Weg von strenger Logik war — es beweist nur wieder einmal mehr, daß die Fruchtbarkeit neuer Erkenntnisse im Werk eines genialen Neuerers und die in sich beschlossene Einheit dieses Werkes selbst sehr verschiedene Dinge sind. Es gehört zum Wesen der Persönlichkeit Cézannes und seiner Kunst, daß der eigenartige Schwebezustand zwischen dem Abbildcharakter und dem Bildcharakter seiner Werke nur von kurzer Dauer, daß er sozusagen nur ein großer historischer Augenblick sein konnte.

Die zweite Kraft von hinreißender Wirksamkeit, die von Cézannes Kunst aus-

strahlte und noch ausstrahlt, liegt in seinem Kolorismus. Cézanne hat neue Funktionsmöglichkeiten der Farbe entdeckt. In seiner Malerei hat die Farbe manche der Aufgaben übernommen, die früher der Zeichnung, der Komposition, der Modellierung zugewiesen waren. Deshalb treten alle diese Elemente des Bildaufbaues in einer bezeichnenden Weise zurück, haben eine charakteristische Umwertung erfahren. Bei näherer Betrachtung stellt sich heraus, daß einige der neuen Eigenschaften der Farbe Cézannes nicht so neu waren. Sie können in der Malerei der großen Koloristen der Vergangenheit gefunden werden, bei den Venezianern, bei Rubens, Poussin, Chardin und Delacroix, in der Kunst derjenigen Meister, zu denen Cézanne, der selbst einer der größten Koloristen war, die die Geschichte der Malerei kennt, demütig verehrend aufsah.

Einer der unproblematisch großen Züge der modernen Malerei, nämlich die unendlich reichen Möglichkeiten einer freien Farbe, wäre ohne Cézanne nicht denkbar. Längst sind die Wege nach vielen Seiten ausgestrahlt, die von der Kunst Cézannes ausgingen, haben sich zum Teil in solcher Selbständigkeit entwickelt, daß manches davon nur mehr im historischen Rückblick erkennbar ist. Wir sollten aber dabei nicht übersehen, daß neben diesen vielen Möglichkeiten, die in einem Werk wie dem seinen begründet liegen und ihre historische Rolle bereits erfüllt haben, noch eine Möglichkeit besteht, die in gleichem Maß ein Kriterium des Genialen ist, die Möglichkeit nämlich, aus dem Anblick seines Werks als Ganzem immer von neuem den Antrieb zu eigener Leistung oder zumindest zu eigenem Nachdenken zu schöpfen, denn es ist ja, eben als Werk eines großen Genius, unerschöpflich. Diese allgemeine Wahrheit hat hier auch eine besondere Bedeutung, im Fall dieser Kunst, mit der ein Meister, der letzte, auf den dieses Wort im Sinn des „Altmeisterlichen" zutrifft, etwas wie eine Lehre von den Urgründen der Malerei demonstriert.

FRITZ NOVOTNY

BEKENNTNISSE*

Die malerische Wahrheit. Der Künstler soll sich vor der Neigung zum Literarischen hüten, welche so oft der Grund ist, daß sich der Maler vom wahren Weg, dem konkreten und unmittelbaren Naturstudium, entfernt. ★ Falsch ist es, eine präformierte Mythologie zu haben und sie zu malen, statt der realen Erde. ★ Wenn man die Reflexe auf dem Wasser unter dem Laub nicht geben kann, dann setzt man eine Göttin hin, was hat das mit dem Wasser zu tun [Anspielung auf „die Quelle" von Ingres]. ★ Ingres ist ein schädlicher Klassiker. ★ Poesie soll man vielleicht im Kopf haben, aber niemals, wenn man nicht in Literatur verfallen will, darf man versuchen, sie in das Bild zu bringen, sie kommt von selbst hinein. ★ Meine Methode ist der Haß gegen das Phantasiegebilde, sie ist Realismus, aber ein Realismus, verstehen Sie wohl, voll von Größe, der Heroismus des Wirklichen. ★ Wenn man die Natur zur Expression zwingen will, die Bäume dreht, die Felsen grimassieren läßt oder den Ausdruck zu sehr raffinieren will, das ist alles noch Literatur. ★ Für den Maler sind nur die Farben wahr. Ein Bild stellt zunächst nichts dar, soll zunächst nichts darstellen als Farben. Geschichten, Psychologie, das steckt trotzdem drin, denn die Maler sind keine Dummköpfe. ★ Es gibt eine Farbenlogik, parbleu, der Maler muß ihr gehorchen, nicht der Logik des Gehirns. Wenn er sich an diese verliert, ist er verloren. An die Augen muß er sich verlieren. Die Malerei ist eine Optik, der Inhalt unserer Kunst liegt primär in dem, was unsere Augen denken.

Wer künstlerisch schaffen will, muß Bacon folgen, er hat den Künstler definiert als homo additus naturae. ★ Nach der Natur malen bedeutet aber nicht, das Objekt kopieren, sondern Farbeindrücke realisieren. ★ Es gibt eine rein malerische Wahrheit der Dinge. ★ Wie schwer ist es doch, unbefangen an die Natur heranzutreten, man sollte sehen können wie ein Neugeborener. ★ Ich habe die Natur kopieren wollen, es gelang mir nicht, von welcher Seite ich sie auch nahm. Aber ich war mit mir zufrieden, als ich entdeckt hatte, daß man sie durch etwas anderes repräsentieren muß, durch die Farbe als solche. Man muß die Natur nicht reproduzieren, sondern repräsentieren. Wodurch? Durch gestaltende farbige Äquivalente. ★ Es gibt nur einen Weg, alles wiederzugeben,

* Entnommen aus: Walter Hess, „Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei", Rowohlts deutsche Enzyklopädie Bd. 19, Hamburg 1956; mit freundlicher Genehmigung des Verlages. Die Dokumente sind zusammengestellt aus dem Briefwechsel und aus Gesprächen Cézannes mit Bernard, Gasquet, Denis, Vollard und Paul Cézanne jr.

alles zu übersetzen: die Farbe. Die Farbe ist biologisch, möchte ich sagen, sie macht allein die Dinge lebendig.

Empfindung und Konstruktion - das Klassische. Auch ich bin Impressionist gewesen. Pissarro hat einen enormen Einfluß auf mich gehabt. Der Impressionismus ist die optische Mischung der Farben, wir müssen darüber hinausgelangen. ★ Aus dem Impressionismus wollte ich etwas machen, das so solide und dauerhaft wäre wie die Kunst der Museen. ★ Wir müssen durch die Natur, d. h. durch die Sinneseindrücke, wieder klassisch werden, ohne Anstrengung, und vor der Natur die Mittel wiederfinden, welche die vier oder fünf großen Venezianer anwandten. ★ Stellen Sie sich Poussin ganz auf Grund der Natur erneuert vor, so haben Sie das Klassische, wie ich es verstehe.
Malen bedeutet, Farbenempfindungen registrieren und sie organisieren. ★ Beim Malen müssen sich Auge und Gehirn gegenseitig unterstützen, man muß an ihrer wechselseitigen Ausbildung arbeiten durch logische Entwicklung von Farbeindrücken. ★ Dann wären die Bilder Konstruktionen vor der Natur. ★ Alles in der Natur modelliert sich wie Kugel, Kegel und Zylinder. Man muß auf Grund dieser einfachen Formen malen lernen, dann wird man alles machen können, was man will. ★ Man darf die Zeichnung nicht von der Farbe trennen. Das ist, als ob Sie ohne Worte denken wollten, mit bloßen Chiffren und Zeichen. Zeigen Sie mir etwas Gezeichnetes in der Natur. ★ Es gibt keine Linie, es gibt keine Modellierung, es gibt nur Kontraste. Aber die Kontraste sind nicht Schwarz und Weiß, sondern Farbbewegungen. Modellierung ist nichts als Richtigkeit in der Beziehung der Farbtöne. Sind sie richtig nebeneinandergesetzt und alle da, so modelliert sich das Bild von selbst. ★ Im selben Grad, wie man malt, zeichnet man. Je harmonischer die Farbe wird, desto präziser wird die Zeichnung. Wenn die Farbe den höchsten Reichtum zeigt, zeigt die Form die größte Fülle. Die Kontraste und Übereinstimmungen der Farbtöne: darin liegt das Geheimnis der Zeichnung und Modellierung. ★ Man sollte nicht sagen [Körper] modellieren, sondern [Farben] modulieren. ★ Ich habe den Mangel an Modellierung oder Abstufung nie gewollt und werde ihn nie akzeptieren. Gauguin war kein Maler, er hat nur Chinoiserien gemacht. ★ Die Konturen [von Farbflächen] mit einem schwarzen Strich zu umziehen, ist ein Fehler, der mit aller Kraft vermieden werden muß. ★ Optische Empfindungen entstehen in

unserem Sehorgan, das sie als [körperlich-räumliche] Pläne nach Licht, Halbton und Viertelton ordnet, aber das wird alles repräsentiert durch Farbempfindungen. Das Licht als solches existiert also für den Maler eigentlich nicht. ★ Die Pläne in den Farben; d. h. die farbige Verbindung schmilzt gleichsam die Seele der Pläne in eins, ist die Begegnung der Pläne in der Sonne. Man muß die Pläne sehen, genau, aber sie ordnen und verschmelzen, es muß kreisen und sich gliedern gleichzeitig. ★ Um ein Objekt in seinem Wesen zu malen, muß man diese Maleraugen haben, die in der Farbe allein sich des Objekts bemächtigen, es mit anderen verbinden, das Motiv aus der Farbe heraus geboren werden lassen, es keimen lassen.

Kunst ist eine Harmonie parallel zur Natur. Mein Motiv, sehen Sie, das ist so: (Cézanne breitet die Hände aus mit gespreizten Fingern, nähert sie ganz langsam einander, verbindet sie, verschränkt sie krampfhaft ineinander) das ist es, was man erreichen muß. Wenn ich zu hoch oder zu tief vorbeigehe, dann ist alles verloren. Es darf keine einzige lockere Masche geben, kein Loch, durch das die Wahrheit entschlüpft. Ich lenke den Realisationsprozeß auf meiner Leinwand im ganzen, in allen Teilen gleichzeitig. Ich bringe alles zueinander in Beziehung, in einer Anstrengung auf einmal. Alles, was wir sehen, nicht wahr, zerstreut sich, flieht. Die Natur ist zwar immer dieselbe, aber von ihrem Erscheinungsbild bleibt nichts. Unsere Kunst muß ihr das Erhabene der Dauer verleihen. Wir müssen ihre Ewigkeit erst sichtbar machen. Was ist hinter der Naturerscheinung? Nichts vielleicht, vielleicht alles. Also verschränke ich diese umherirrenden Hände. Ich nehme rechts, links, hier, dort, überall diese Farbtöne, diese Nuancen, ich fixiere sie, bringe sie zueinander, sie bilden Linien, werden Gegenstände, Felsen, Bäume, ohne daß ich daran denke. Sie nehmen ein Volumen an. Meine Leinwand verschränkt die Hände, sie schwankt nicht, sie ist wahr, sie ist dicht, sie ist voll. Aber wenn ich die geringste Schwäche habe, besonders wenn ich beim Malen denke, wenn ich dazwischenkomme, dann stürzt alles ein und ist verloren.

[Frage von Gasquet: Wieso, wenn Sie dazwischenkommen?] Der Künstler ist nur ein Aufnahmeorgan, ein Registrierapparat für Sinneseindrücke, aber ein guter, sehr komplizierter. ★ Er ist eine empfindliche Platte, aber die „Platte" ist vorher durch viele Bäder in den Zustand der Empfindlichkeit versetzt worden,

Studien, Meditationen, Leiden und Freuden, das Leben haben sie vorbereitet. ★ Aber wenn er [der Künstler als subjektives Bewußtsein] dazwischenkommt, wenn er sich willentlich einmischt, der Elende, in den Übersetzungsprozeß, dann bringt er nur seine Bedeutungslosigkeit hinein, das Werk wird minderwertig. [Gasquet: Der Künstler wäre also geringer als die Natur?] Nein, das habe ich nicht gesagt. Die Kunst ist eine Harmonie parallel zur Natur. Der Künstler ist ihr parallel, wenn er nicht willentlich dazwischenkommt, verstehen Sie wohl. Sein ganzes Wollen muß schweigen, er muß in sich schweigen machen alle Stimmen der Vorurteile, vergessen, Stille machen, ein vollkommenes Echo sein. Die Natur draußen und die hier drinnen [er schlägt sich an die Stirn] müssen sich durchdringen, um zu dauern, zu leben, ein halb menschliches, halb göttliches Leben, das Leben der Kunst. Die Landschaft reflektiert sich, humanisiert sich, denkt sich in mir. Ich objektiviere und fixiere sie auf meiner Leinwand. Sie sprachen mir neulich von Kant. Vielleicht rede ich dummes Zeug, aber mir scheint, daß ich das subjektive Bewußtsein dieser Landschaft wäre und meine Leinwand das objektive Bewußtsein. Meine Leinwand und die Landschaft, beide außerhalb von mir, aber die letztere chaotisch, flüchtig, wirr, ohne logisches Leben, ohne jede Vernunft, die erstere dauernd, kategorisiert, teilhabend an der Modalität der Ideen. Ich weiß, ich weiß, das ist eine Interpretation, ich bin kein Universitätler.

Der blaue bittere Duft der Pinien in der Sonne muß sich vermählen mit dem grünen Geruch der Wiesen und dem Hauch der Felsen des fernen Marmors vom Sainte-Victoire-Gebirge. Das muß man wiedergeben, und zwar allein in den Farben, ohne Literatur. Die Kunst, glaube ich, setzt uns in den Stand der Gnade, wo wir die universelle Emotion, wie in den Farben, so überall finden. ★ Der Tag wird kommen, wo eine einzige Mohrrübe, die ein Maler so mit Malerauge gesehen hat, eine Revolution hervorbringen kann. ★ Man machte [im 19. Jahrhundert vor Delacroix] eine Landschaft als von außen zusammengesetzt, komponiert, man wußte nicht, daß die Natur mehr in der Tiefe liegt als an der Oberfläche. Man kann die Oberfläche verändern, schmücken, aufputzen, aber man kann so die Tiefe nicht berühren. Die Farben sind der Ausdruck dieser Tiefe an der Oberfläche, sie steigen von den Wurzeln der Welt auf. ★ Ich stelle mir die Farben bisweilen vor als große Nouomena, leibhaftige Ideen, Wesen reiner Vernunft. Ich denke an nichts, wenn ich male, ich sehe Farben, sie ordnen

sich, wie sie wollen, alles organisiert sich, die Bäume, Felder, Häuser, durch Farbflecken. Es gibt nur noch Farben und in ihnen Klarheit, das Sein, welches sie denkt. ★ Die großen klassischen Länder, unsere Provence, Griechenland, Italien, sind die, wo die Klarheit sich spiritualisiert, wo eine Landschaft das schwebende Lächeln einer scharfen Intelligenz ist. Die Zartheit unserer Atmosphäre berührt sich mit der Zartheit unseres Geistes. Die Farben sind der Ort, wo unser Gehirn und das Universum sich begegnen.

Die wahre Welt. [Einwand von Gasquet: Cézanne verehre doch Veronese, Tintoretto, Rubens, Poussin. Diese Maler hätten aber nicht unmittelbar vor der Natur aus farbigen Sinneseindrücken gestaltet, sondern hätten inhaltliche Sujets, meist mythologischer Art, gehabt.]
Sie hatten eine solche Vitalität, in diesen toten Bäumen den Saft wieder kreisen zu lassen. Es war ihre Natur, diese Körper von Göttern. Heute sind solche Inhalte nur noch Gegenstände für Gelehrte. ★ Tintoretto dachte sicher beim Malen an nichts als an gutes Malen. Von den Strahlen genau gesetzter Farben ging seine Gewißheit aus. ★ [Vor der „Hochzeit zu Kana" von Veronese]: Das ist Malerei, das ist es, was ein Bild zuerst geben soll, ein Zustand farbiger Entrückung. Man fühlt sich erquickt, wird der wahren Welt geboren. Er sprach in Farben. Die Dinge gingen in seine Seele ein, ohne Zeichnung, ganz in Farben. Eines Tages werden dieselben Dinge wieder sichtbar, als ob sie eine geheimnisvolle Musik geatmet hätten. Das ist schön und lebendig, und zugleich ist das übertragen in eine andere und doch ganz wirkliche Welt. Das Wunder ist da, das Wasser verwandelt sich in Wein, die Welt ist in Malerei verwandelt. ★ Alle Töne durchdringen sich, alle Formen greifen kreisend ineinander. ★ Was steckt dahinter? Wir müssen es heute finden. Es nützt nichts, die äußeren Formeln unserer illustren Vorgänger festzuhalten. ★ Wir müssen im Kontakt mit der Natur wieder klassisch werden. ★ [Beim Malen eines Porträts]: Jeder Pinselstrich, den ich aufsetze, ist gleichsam etwas von meinem Blut, vermengt mit dem Blut meines Modells, in der Sonne, in dem Licht, in der Farbe. Wir müssen im gleichen Takt leben, mein Modell, meine Farbe und ich. ★ Aber vielleicht bin ich in den Stilleben der Sache am nächsten gekommen. ★ Die Gegenstände durchdringen sich gegenseitig. ★ Die Reflexe umhüllen die Dinge. Warum zerteilen wir die Welt? Es gibt nur Kontraste und Beziehungen von Farbtönen.

[Vor Bildern von Delacroix]: Wenn ich Ihnen von der Freude an der Farbe an sich spreche, sehen Sie, dann meine ich das so: Durch die Farben gehen einem alle Gegenstände wie ein Glas Wein in die Kehle. Delacroix, seine Revolution war notwendig, damit man die Natur wieder entdeckte. ★ Diese Töne gehen ineinander über wie Seide, alles ist verbunden, vom Ganzen her gearbeitet. Hier wurde wieder Volumen gemalt, ohne daß man etwas dagegen sagen kann. ★ Aber in diesem Delacroix ist auch noch die Literatur. Er hat zu viel Shakespeare und Dante gelesen und zu viel im Faust geblättert. Aber trotzdem hat er die beste Palette Frankreichs. Wir Maler sind alle in ihm.
Ich will Dir sagen, daß ich vor der Natur hellsichtig werde, doch daß die Realisation sich sehr mühsam vollzieht. ★ Ich arbeite langsam, da die Natur sich mir sehr komplex zeigt. ★ Ich bleibe der Primitive auf dem Weg, den ich entdeckt habe. ★ Ich bin mehr der Angehörige Ihrer Generation als der meinen.

BIOGRAPHISCHE UND STILISTISCHE UBERSICHT

1839 Am 19. Januar wird Paul Cézanne geboren in Aix-en-Provence, 23 rue de l'Opéra, als Sohn des Hutmachers Louis-Auguste Cézanne (geboren 1789) und der Honorine Aubat, Schwester eines Hutmachers (geboren 1814).

1841 4. Juli. Geburt von Paul Cézannes Schwester Marie, die ihrem Bruder zeitlebens sehr nahe stand und großen Einfluß auf ihn hatte.

1844 Louis-Auguste Cézanne heiratet Honorine Aubat, die Mutter seiner Kinder. Paul besucht die Volksschule.

1847/48 Louis-Auguste Cézanne übernimmt die Bank Barges, die Konkurs gemacht hatte und gründet die Bank Cézanne & Cabassol. Der letztere ist der Kassier der alten Bank.

1849 Paul Cézanne ist halbinterner Schüler an der Ecole Saint-Joseph. Hier erhält er den ersten Unterricht im Zeichnen (von einem spanischen Mönch?).

1852 Ganzinterner Schüler am Collège Bourbon (heute Lycée Mignet). Unterricht mit Schwergewicht auf den humanistischen Fächern und Religion. Ist ein eifriger und williger Schüler, aber von empfindlichem und heftigem Charakter. Freundschaft mit seinem Schulkameraden Emile Zola, die bis zum Bruch im Jahre 1886 dauert. Seine ersten Freunde sind nächst Zola: Fortune Marion, später Professor der Archäologie in Marseille, Numa Coste, später Schriftsteller, Baptiste Baille, später Ingenieur, und Callot. Verläßt die Schule 1858, in der er die letzten zwei Jahre extern war.

1854 Geburt der zweiten Schwester Rose. Erstmals Unterricht im Zeichnen an der Akademie, die mit dem Musée Municipal von Aix verbunden ist, unter der Leitung von Joseph Gibert, für den der Klassizismus von David Vorbild ist.

1856 Die Freundschaft mit Zola und Baille wird immer enger, man nennt die drei „die Unzertrennlichen". Sie machen ausgedehnte Wanderungen, lesen und diskutieren. Cézanne spielt Piston, Zola Klarinette, sie gehören zu einem Musikkorps und begeistern sich für Wagner.

1863 fand in Paris der Salon des Refusés statt, wo die damals modernen Maler jene Werke zeigen konnten, die durch den offiziellen Salon abgewiesen waren.

1864 veranstaltete man die große zusammenfassende Delacroix-Ausstellung. Diese Jahreszahlen und Ereignisse bezeichnen eine Grenze, von der aus sich Perspektiven öffnen: in die Vergangenheit und in die Zukunft. Die Grenze liegt zwischen Romantik und Realismus, zwischen dem „Massaker von Chios" von Delacroix und dem „Frühstück im Freien" von Manet, d. h. zwischen einer Bildgestaltung dramatischen Inhalts und einer sachlich angeschauten, nicht idealisierten Wirklichkeit. Diese Grenze liegt noch an einer anderen Stelle: im Werk des jungen Cézanne, der in Paris jene Ausstellungen sah. Der Maler, der, wie kein anderer seiner Generation, der Meister einer abstrahierten Wirklichkeit werden sollte, ist in jenen Jahren ein phantastischer, leidenschaftlicher Künstler. Und wenn er das einmal nicht ist, dann zeigt er sich als ein Anhänger des Realismus und auch Manets. Die Grenze ist in der Kunst des jungen Cézanne weniger gradlinig, aber nicht minder deutlich.

Cézannes Haltung ist mitbedingt durch seine früheste Beschäftigung mit Literatur und, was die bildende Kunst betrifft, durch seine unmittelbare Umgebung. Das heißt einerseits z. B. durch Victor Hugo und de Musset, andererseits durch die im Museum von Aix gezeigten Caravaggisten, die das Verständnis für einen Hell-Dunkel-Realismus vorbereiteten. Delacroix wird dann sein großes Vorbild und bleibt es auch noch, als er sich von dieser Stilauffassung und Gefühlslage entfernt. Er kopiert ihn („Die Freiheit führt das Volk", „Medea") und malt später, mitten in seiner impressionistischen Phase, eine „Apotheose Delacroix's". Die romantische Neigung führt zu Gemälden, in denen seine Erregung sich unmittelbar in Bewegung auf der Leinwand umsetzt und seine Gefühlskraft sich nicht, wie später, durch objektivierte Formen mitteilt, sondern direkt in der Heftigkeit des Vortrags, in den wirbelnden Kompositionen, im dramatischen Hell-Dunkel, in Bildvorstellungen, die unter dem Strom seiner Erregung stehen.

In dieser von ihm so genannten „manière couillarde", diesem Gewaltstil, findet seine gequälte Kraft eine unmittelbare expressive Äußerungsmöglichkeit. Die

1858 Erhält den 2. Preis für Zeichnen an der Akademie. Zola geht nach Paris zum Studium am Lycée Louis-le-Grand. Cézanne erwirbt sein Reifezeugnis mit dem Prädikat genügend und träumt davon, ebenfalls nach Paris zu gehen, um sich der Malerei zu widmen. Beginn des Briefwechsels mit Zola.

1859 Muß sich auf Wunsch des Vaters einschreiben bei der juristischen Fakultät in Aix. Der Vater kauft in der Umgebung von Aix das Landhaus „Jas de Bouffan" (provencalisch: Haus der Winde), das im 17. Jahrhundert für den Marquis de Villars, Gouverneur der Provence unter Ludwig XIV., gebaut worden war, verbunden mit ausgedehntem Grundbesitz. Cézanne richtet sich hier ein Atelier ein.

1860 Der Vater verweigert die Einwilligung zum Aufenthalt in Paris, trotz der Fürsprache von Mutter und Schwester. Freundschaft mit dem Bildhauer Philippe Solari, die lebenslang dauern wird (1904 schuf Solari eine Cézanne-Büste), ferner mit dem Journalisten Marius Roux und dem Kunstkritiker Anthony Valabrègue.

1861 April. Es gelingt, den Vater umzustimmen, und er reist mit ihm und der Schwester nach Paris. Wohnt in der rue des Feuillantines, läßt sich einschreiben an der Académie Suisse, wo er Guillaumin und Pissarro kennenlernt. Häufiger Besuch des Louvre. Lebt sehr einfach und zurückgezogen, ist sehr unzufrieden mit seiner Arbeit (nach einer Woche spricht er schon von Rückkehr), auch die Beziehungen zu Zola sind nicht mehr ganz harmonisch. Von der Ecole des Beaux Arts als Schüler abgewiesen. Entmutigt kehrt er im September nach Aix zurück und wird Angestellter der Bank seines Vaters. Besucht abends Zeichenkurse und malt nebenbei, vornehmlich Landschaften. In dieser Zeit sind wahrscheinlich die Wandmalereien im Jas de Bouffan entstanden, ein Porträt seines Vaters und die „vier Jahreszeiten", die er ironisch mit „Ingres" signiert (später hat er über Ingres gesagt, er sei ein schädlicher Klassiker und trotz seines Stils und seiner Bewunderer nur ein kleiner Maler).

1862 November bis Juli 1864 zweiter Aufenthalt in Paris. Arbeitet an der Académie Suisse, wird durch Guillaumin und Pissarro auch bekannt mit Bazille, Renoir, Sisley, Monet, die damals alle mit wenig Interesse dem Unterricht an der Schule von Gleyre folgen. Besucht die Zusammenkünfte dieser späteren Impressionisten im Café Guerbois.

Zeichnung läuft in triebhaft gedrehten Linien, die dominierenden Farben sind düster und gegen Weiß kontrastiert, die roten, blauen und grünen Töne dazwischen hellen ihre Umgebung nicht auf, sondern fügen sich ihr ein. Tonabstufungen kennt er nicht, er geht ihnen aus dem Wege. Auch die Graus sind düster und nicht silbrig wie bei Corot. Das Licht fällt über die Dinge her und anstatt die Formen zu modellieren, scheint es sie anzufressen. Die dennoch vorhandene Modellierung entsteht mehr durch Farbsubstanz und Vortragsart, durch die Aufhäufung pastoser Lagen (oft mit dem Palettmesser aufgetragen), als durch die Lichtwirkung.

Cézanne hat in dieser Periode viele Porträts gemalt, in denen er aber mehr sich selbst als das innere Leben und die äußere Erscheinung der Dargestellten gibt. Wenn er das letztere aber doch einmal erstrebt (in dem Porträt „Mann mit Strohhut" tut er es auf verblüffende Weise), dann zeigt er sich beeindruckt von der brillanten Art Manets.

In den Themen folgt er der Romantik durchaus nicht, er gibt keine Historien wie Delacroix, auch kein episch getöntes Genre wie Millet und Courbet, sondern groteske Bildvorstellungen von stark erotischem Charakter, die von gefolterten Trieben zu sprechen scheinen. Auch das andere Hauptmotiv, der Tod, zeugt von einem verwandten Vernichtungsdrang. Doch nimmt er sich auch die Lehre des reservierten und von dem provençalischen Cézanne als Mensch nicht sehr bewunderten Grandseigneur Manet zu Herzen, und auf manchen Leinwänden weiß er seine Leidenschaft und die triebhafte Malweise zu bezähmen. Die Stilleben sprechen davon. Auch Landschaften, wie „Der Eisenbahndurchstich" sind von einer Stille, die merkwürdig anmutet neben der Unrast anderer. Ein Unwetter scheint vorübergezogen.

Cézannes „barocke" Neigung kämpft in diesen ersten Malerjahren mit seinem Willen zu Form und Klarheit, seine „Ungereimtheiten" mit einem Realismus, der zuweilen spanisch erscheint in seiner Drastik, um im nächsten Augenblick um so müheloser französisch zu sein.

1872—1877 Impressionismus

„Das Haus des Gehenkten" (1873) bezeichnet Cézannes Übergang zum Impressionismus, den in dieser Ausstellung Bilder wie „Der Weg nach Auvers

1863 Große Manet-Ausstellung. Alle vom offiziellen Salon zurückgewiesenen Modernen veranstalten unter großem Protest („Tod der Romantik!") den Salon des Refusées. Cézanne ist sehr beeindruckt von Manets „Déjeuner sur l'herbe". Seine Sympathien gelten jedoch vor allem Delacroix und, in zweiter Linie, Courbet.

1864 Bewirbt sich vergeblich um Zulassung zur Ecole des Beaux Arts. Kehrt im Juli entmutigt nach Aix zurück. Lebt bis 1870 abwechselnd in Paris und Aix, seine Einsendungen zum Salon werden regelmäßig abgewiesen.

1865 Bewundert im Salon Manets „Olympia". Wird Manet vorgestellt, der seine Stilleben lobt.

1866 Bildnisse der Freunde Emperaire und Valabrègue (von dem ein Kritiker sagt, es scheine „mit der Pistole gemalt") und des Vaters, der die Zeitung „L'Evènement" liest, in der Zolas Artikel über die neue Malerei erscheinen. Juli. Reise nach Dennecourt mit Baille, Zola, Valabrègue. Im Oktober malt er mit Guillemet im Süden Landschaften. Gegensatz zu den Modernen in Paris: „Ich beginne zu glauben, daß ‚l'art pour l'art' ein gewaltiger Schwindel ist."

1867/69 Lange Aufenthalte in der Provence, in Paris ständiger Wohnungswechsel. Kompositionen von „barockem" Charakter: „Entführung", „Orgie", „Versuchung des hl. Antonius".
Im Salon zurückgewiesen, Cézanne verkörpert für Jury und Publikum die revolutionärste Strömung. In Marseille verursacht ein Bild einen Volksauflauf, auch im Café Guerbois wird er kritisiert.

1870 Zieht sich während des Krieges nach L'Estaque bei Marseille zurück, wo er mit Hortense Fiquet zusammenlebt, die er 1869 in Paris als Malermodell kennengelernt hatte. Löst sich langsam von seiner „manière couillarde" (barocke Schleudermanier). Malt „Fabrik beim Sainte Victoire", „Mann mit Strohhut", „Der Bahndurchstich", „Die schwarze Marmoruhr".

1871 Nach den Kriegswirren Rückkehr nach Paris. In Louveciennes malt er dasselbe Motiv wie Pissarro, „Die Straße von Coeur-Volant".

sur-Oise" und „Vorstadt im Frühling" deutlich machen. Durch die Zusammenarbeit mit dem acht Jahre älteren Pissarro, den Cézanne vor allem auch menschlich sehr verehrte, übernahm er in den Jahren von Auvers allmählich die neue Technik und zum Teil auch die impressionistische Seh- und Vorstellungsweise. Technisch bedeutet der Impressionismus eine Analyse der Farbe in kleine Flecken reiner, heller Töne, die sich befreien von der Darstellung körperhaft fester Gegenstände, und eine neue optische Synthese in der Zusammensetzung dieser kleinsten Elemente; inhaltlich bedeutet er die Hinwendung zur reinen Sichtbarkeit der Naturerscheinungen; stilistisch ist er ein konsequenter Realismus; die augenblicklichen, stets wechselnden Farbeindrücke sind für den Impressionismus die Realität. Psychologisch betrachtet stellt sich der Impressionismus dar als die letzte Frucht einer bürgerlichen Ära, indem er gedanklich-ideenhafte Bildgegenstände völlig aufgibt zugunsten einer rein sinnlich genießenden Naturanschauung. Wenn diese Anschauung sich hauptsächlich auf Landschaftsmotive richtet, so sind diese doch untergeordnet einem noch bedeutenderen Phänomen, das man unablässig malerisch zu fassen sucht, das sichtbar, aber nicht greifbar ist: das Licht und alles, was ebenso unfest ist, das fließende Wasser, die Spiegelung darüber, die vibrierende Atmosphäre. Das Licht flicht sich um die Dinge, beherrscht und verändert sie. Das allbeherrschende Licht bestimmt ihren Charakter und verzehrt sie.

Aber das Licht ist zusammengesetzt aus Farben und entsteht auf der Leinwand durch Farben. Die Impressionisten verbannen das Schwarz, verwerfen die alte Methode, einem Gegenstand durch Schattierung Volumen zu geben. Sie haben gelernt, eine ungeahnte Intensität der Farben zu erreichen, indem sie sie in ihre komplementären Bestandteile zerlegen und diese wieder aneinanderfügen und durcheinander mischen in kleinen Fleckchen, die sich durch Komplementärkontrast gegenseitig steigern.

Durch den Impressionismus lernt Cézanne sich selbst als Koloristen kennen. „Die Farbe ist der Ort, wo unser Kopf und der Himmel einander berühren." Die Farbe ist nun auch sein Mittel, um Form, Zeichnung und Bildraum zu gestalten.

Außer der Farbe war es sicher die Objektivierung der Technik, die Cézanne anzog. Selbst auf den klarsten Bildern seiner romantischen Periode war doch seine Handschrift impulsiv bewegt, die Farbgebung folgte dem Rhythmus seiner

1872 Januar. Hortense Fiquet schenkt ihm den Sohn Paul. Er hält den Sohn und sein Verhältnis vor dem Vater verborgen. Trifft Pissarro in Pontoise, geht im Herbst für zwei Jahre nach Auvers-sur-Oise, wendet sich unter dem Einfluß Pissarros der impressionistischen Malweise zu.

1873 Ist in Auvers bei dem Arzt und Kunstfreund Dr. Gachet, trifft den Farbenhändler und Förderer der jungen Maler, dén père Tanguy. Malt „Das Haus des Gehenkten" und zahlreiche Landschaften.

1874 Nimmt teil an der „Première exposition de la société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs etc." bei dem Fotografen Nadar (seit dieser Ausstellung bekommt die Gruppe die Bezeichnung „Impressionisten"). Manet nimmt nicht teil, Cézanne, nur durch Fürsprache Pissarros aufgenommen, erregt den größten Unwillen des Publikums durch seine Bilder „Landschaft in Auvers", „Haus des Gehenkten", „Eine moderne Olympia".

1875 Schließt Freundschaft mit dem Ministerialbeamten Victor Chocquet, seinem ersten Bewunderer, den er mehrfach porträtiert.

1876 Sommer in L'Estaque. Weigert sich, an der zweiten Ausstellung der Impressionisten teilzunehmen.

1877 Arbeitet in Pontoise und Auvers. Schickt zur dritten Impressionisten-Ausstellung 17 Bilder (Stilleben und Landschaften), die ehrenvoll gehängt werden. Das Publikum ist ebenso abweisend wie zuvor. Stellte seitdem nicht mehr mit den Impressionisten aus.

1878 Lebt in L'Estaque und einige Monate in Aix bei seiner schwerkranken Mutter. Auseinandersetzung mit seinem Vater, der die Zuschüsse zum Lebensunterhalt kürzt. Finanzielle Unterstützung durch Zola. Cézanne beginnt, sich vom Impressionismus zu lösen.

Gefühlserregungen. Die neue Technik bedeutet für Cézanne eine Askese. Seine Emotionen werden von nun an gleichsam gefiltert durch den Raster einer feststehenden Technik.

Er richtet sich jetzt auf die Natur als auf einen scharf und durchdringend angeschauten Bestand von Farbeindrücken. Was vom Standpunkt des Akademismus und Realismus anmutet als eine Kunst der individuellsten Seherlebnisse, wird durch den anfangs romantischen, oft bis zum Exzeß erregten Cézanne ein Mittel zur Disziplin. In den Bildern dieser Periode, in denen nur noch selten die barocke Heftigkeit durchschlägt, in ihrer frischen Natürlichkeit, in ihrer entschiedenen Technik der leichten, lichten Farbflecke finden wir die Bezähmung seiner Erregungen. Sie sind die ersten Beispiele seiner Demut vor der Natur und der „nature morte", dem Stilleben, einer Demut, die nun sein ganzes weiteres Schaffen bestimmen wird.

1878—1882 Konstruktiver Impressionismus

Cézanne hat das Schwarz von seiner Palette verbannt, er hat seine Farben analysiert bis zu den Komplementärbestandteilen und sie damit verstärkt, er ist in die freie Natur gegangen zum Malen, er hat das Licht gemalt und zuweilen auch die Atmosphäre. Das sind Tatsachen, die ihn den Impressionisten zugesellt haben. Aber weiter geht er nicht. Er will seinen Gegenstand nicht durch das Licht verzehrt sehen, seine Wirklichkeit soll kein rein visuelles Phänomen bleiben und vor allem kein bloßer Stimmungsreiz. Seine Landschaften sollen nicht wie ein Blick aus einem offenen Fenster sein, sie sollen durch konstruktive Gestaltung ins Gleichgewicht gebracht und zu einer Welt für sich verfestigt werden. Aus dem lockeren Gewebe wimmelnder Farbfleckchen macht er ein festes Geflecht aus diagonalen, vertikalen, horizontalen Rhythmen, unabhängig von den Gegenstandsformen.

So dicht er auch der Natur folgt, er zwingt sie in ein rein künstlerisches Strukturgesetz. Das Laub der Bäume scheint von keinem Windhauch mehr bewegt, die Wasserfläche wird zu einem glänzenden, unbewegten Spiegel. Die Stämme der Bäume werden akzentuiert, oft tragen sie kein Grün. Auf den Figurenbildern wie den Badenden (ein Motiv, das sich seit der frühimpressionistischen Zeit durch sein ganzes Schaffen zieht) werden Männer und Frauen einer

1879 Der Salon lehnt seine Bilder beständig ab, trotz des Eingreifens von Guillemet. Der Vater erfährt, daß Cézanne mit Hortense Fiquet zusammenlebt und einen Sohn hat, erhöht die finanziellen Zuschüsse. Bis Februar 1880 in Melun, häufige Besuche bei Zola in Médon.

1880 Zunächst in Paris, lernt Huysmans kennen. Erneuert die Verbindung mit Chocquet, Alexis und den impressionistischen Freunden. Sommer in Médan bei Zola.

1881 Mai bis Oktober in Pontoise bei Pissarro.

1882 Erhält in L'Estaque den Besuch von Renoir. Wird im Salon angenommen „als Schüler von Guillemet" — der in der Jury sitzt. Richtet sich im Herbst in Jas de Bouffan häuslich ein, um für einige Jahre zurückgezogen zu leben.

1883 Einige Wochen in La Roche-Guyon bei Renoir. Reist mit Monticelli durch die Provence und ist mit ihm länger in Gardanne. Im Dezember Besuch von Renoir und Monet.

1884 Im Februar bei Monet und Renoir. Im Sommer kurzer Aufenthalt in der Normandie.

1885 Im Juli bei Renoir in La Roche-Guyon. Im August Rückkehr in den Süden, wo er bis 1888 bleibt.

1886 Aufenthalt bei Chocquet in Hattenville. Heiratet Hortense Fiquet. Bruch der Freundschaft mit Zola, durch dessen Roman „L'Oeuvre" er sich bloßgestellt fühlt. Am 23. Oktober stirbt sein Vater, der ihm ein großes Vermögen hinterläßt.

1887 Beteiligt sich an der Ausstellung der „Gruppe der XX" in Brüssel. Große Produktivität in diesem und den folgenden Jahren, trotzdem immer wieder Selbstzweifel und Depressionen.

Pyramidenform untergeordnet, in den Stilleben haben die Blumen und Blätter eines Bouquets, die Äpfel auf dem Tischtuch kein individuelles Leben mehr, sie halten einander nur im Gleichgewicht, sind wie zu einem einzigen Gesamtgebilde verbunden, in dem jeder Teil nur eine rein künstlerische Funktion hat. Diese Bilder, in denen die Farben vielfältiger, tiefer und reicher geworden sind, bilden ein Reich für sich, „ein Universum der Stille", wie der Meister selbst schrieb. Noch immer sucht er eindringlich die Natur, aber nicht nur ihre äußere Erscheinung, sondern vor allem ihre innere Gesetzhaftigkeit. Und was Cézanne mit seinen Augen impressionistisch sieht, erreicht die Leinwand nur auf dem Weg durch die Logik seines klaren lateinischen Geistes.

1882—1895 Konstruktive Periode

Die Verfestigung und Vereinfachung, dieser überwundene Impressionismus, führt Cézanne schließlich zu seiner klassischen Periode. Diese Reife findet er zuerst in der Landschaft, die er immer wesentlicher macht durch Abstraktion der Formen, durch unvergleichlichen Reichtum der Farbe, durch das absolute Gleichgewicht der Komposition und eine konstruktive Logik des Malverfahrens. Die Natur, auch die des Nordens, der Ile-de-France, sieht er im Licht der Provence und ihrer Sonne: „Die Sonne ist hier so fürchterlich", schreibt er an Pissarro, „daß alle Gegenstände sich wie Silhouetten von ihrem Hintergrund abheben, aber nicht einfach in Schwarz und Weiß, sondern in Blau, Rot, Braun und Violett... Wie glücklich wären unsere sanften Landschafter von Auvers hier." Aber er sagt auch, daß sich die Natur mehr in der Tiefe offenbare als an der Oberfläche. Um die Natur zu fassen, malt er sie häufig von einem erhöhten Punkt aus, und er unterwirft sie seinem Formgesetz. Alles einzelne durchdringt er mit seiner kristallartigen, unmittelbar aus der Farbe verdichteten Struktur und läßt es zu einem absolut geschlossenen Gesamtgebilde zusammenwachsen. In diesem Zusammenhang spricht er von den stereometrischen Grundformen, Kugel, Kegel und Zylinder, nach denen sich alles in der Natur modelliere und nach denen man zu malen lernen müsse, um alles machen zu können, was man wolle. Auch das Licht und die Atmosphäre sind gleichsam in Form von Farbkristallen in das Gebilde hineinkonstruiert.

1888 Ist das ganze Jahr in Paris und der Ile-de-France.

1889 Empfängt Renoir im Jas de Bouffan. Stellt in der Décennale aus, dank der Vermittlung von Chocquet.

1891 Ferienreise im Jura und in der Schweiz. Eine zufällig miterlebte antireligiöse Kundgebung veranlaßt ihn jedoch, Frau und Kind zurücklassend, augenblicklich abzureisen. Erste Anzeichen von Zuckerkrankheit.

1892 Aufenthalt in Fontainebleau. Aus dieser sehr fruchtbaren Zeit stammen die fünf Fassungen der Kartenspieler, eine Serie von Badenden und Landschaften vom Montagne Sainte Victoire.

1894 Im Herbst Aufenthalt in Giverny bei Monet, durch den er Rodin, Clemenceau und Gustave Geoffroy kennenlernt. Wechselnde Depressionen und Leidenschaftsausbrüche lassen ihn immer mehr vereinsamen und führen auch zum Bruch mit Monet.

1895/96 Ambroise Vollard veranstaltet die erste Cézanne-Ausstellung, die, ein Mißerfolg beim Publikum, Cézannes Ansehen bei Künstlern und einigen Kunstfreunden fest begründet. 1895 und 1896 Kur in Vichy und Aufenthalt in Talloires am See von Annecy. Herbst 1896 auf dem Montmartre, lernt den jungen Schriftsteller Joachim Gasquet kennen, der ein treuer Verehrer des Malers wird und später seine Gespräche mit Cézanne, ein bedeutendes Dokument, veröffentlicht. Malt die Bildnisse Geoffroy und Gasquet und den „Knaben mit der roten Weste".

1897/98 Arbeitet häufig in Montbriant bei seinem Schwager Conil, wo er den Blick vom Tal des Arc auf das Sainte-Victoire-Gebirge malt. Ist ferner in Tholonet am Fuß des Sainte-Victoire, wo er sich im Chateau-Noir ein Atelier einrichtet. Mietet außerdem ein „Cabanon" im Steinbruch von Bibémus bei Aix. Am 15. Oktober 1898 stirbt seine Mutter.

Die Auseinandersetzung mit der Körperwelt spricht aus Cézannes vielen Zeichnungen nach Skulpturen. Die neue Bewältigung von Körper und Raum ist ein Grundproblem auch in seiner Malerei. Es geht darum, Tiefe, Raum und Körper allein durch die Farbe zu gestalten. Die Farbe ist sein kostbares Instrument. Er sagt, in der Malerei handele es sich nicht darum, Dinge zu modellieren, sondern Farben zu modulieren. Seine Gestaltung ist nicht mehr ein Komponieren illusionistisch dargestellter einzelner Dingkörper in einem Perspektivraum, sondern eine Verdichtung von Farbteilchen, die einer konstruktiven Logik unterworfen werden — ein Vorgang, der die Bildfläche auf durchaus neue Weise mit Körper-, Raum- und Gegenstandsvorstellung durchdringt. „Zeichnung und Farbe sind nicht getrennt. Im selben Grad wie man malt, zeichnet man. Je harmonischer die Farbe wird, desto reicher wird die Zeichnung. Wenn die Farbe den höchsten Reichtum zeigt, zeigt die Form die größte Fülle. Die Kontraste und Übereinstimmungen der Farbtöne: darin liegt das Geheimnis der Zeichnung und Modellierung."

Das Licht soll die Farben nicht mehr aufheben, wie die konsequente impressionistische Analyse alles bis zu den reinen Grundfarben auflöste, die ein Farblichtgeflimmer bildeten. Cézanne kommt zu ungekannten Tiefen der Farbnuancen, aber das ist ein geheimnisvoller Reichtum gleichsam unter der transparenten Haut der Lokalfarbe und nicht deren Vernichtung. Auch die Pinselzüge haben nun nichts Impressionistisches mehr. Sie bewahren ihren rhythmischen, meist diagonalen Parallelismus, folgen aber mehr den Wendungen der Pläne und verstärken damit die Form. Sie sind weniger isoliert, stärker ineinandergefügt.

So bannt Cézanne seine „kleine Sensation", seine „Farbempfindungen" in die Gestalt einer großen Harmonie. Die Natur scheint sich vor unseren Augen ganz neu zu fügen mit einer Größe und Frische wie am ersten Tag. Der Ernst und die Wucht der konstruktiven Gestaltung werden dem aus den Farben hervortretenden Naturmotiv zugerechnet und verleihen ihm eine Größe, die man klassisch nennen muß. So hat er aus dem Impressionismus etwas Festes und Dauerhaftes gemacht, wie er selbst sagt; er ist vor der Natur wieder klassisch geworden, indem er die impressionistischen Errungenschaften annahm, durch deren Umdeutung aber die Natur rettete, damit sie nicht verdampfte „in einem Geflimmer von Illusionen und Lichtatomen" (Huyghe).

1899 Verkauft das Landgut Jas de Bouffan. Bezieht ein kleines Appartement in Aix, Rue Boulegon, mit einer getreuen Haushälterin. Stellt drei Bilder aus im Salon des Indépendants.

1900 Ist mit drei Bildern auf der Weltausstellung vertreten. Sein Ruhm wächst, auch im Ausland. Die Nationalgalerie Berlin erwirbt eine Landschaft. Maurice Denis malt sein „Hommage à Cézanne": Bonnard, Denis, Redon, Roussel, Sérusier, Vuillard mit dem Meister um eins von dessen Stilleben gruppiert.

1901 Ist in der Ausstellung „Libre Esthétique" in Brüssel und im Salon des Indépendants in Paris vertreten. Erwirbt Land und baut sich am Chemin des Lauves bei Aix ein Atelier.

1902 Tod Zolas, den Cézanne, trotz dem äußeren Bruch, weiterhin verehrt hatte. Man verweigert ihm die Légion d'honneur, die Mirabeau für ihn gefordert hatte.

1904 Einige Wochen in Paris und Fontainebleau. Im Salon d'Automne (erste Ausstellung der späteren „Fauves") wird ihm ein ganzer Saal eingerichtet — ein großer Triumph. Cézanne erhält jetzt öfter in Aix Besuch von Verehrern, darunter befinden sich Léo Larguier, Joachim Gasquet, Charles Camoin, Edmond Jaloux, Xavier Roussel, Maurice Denis und Emile Bernard. Die beiden letzteren veröffentlichten später Briefe und Gespräche mit Cézanne.

1905 Stellt im Salon d'Automne und bei den Indépendants aus. Vollendet „Die großen Badenden", an welchen er seit sieben Jahren arbeitete.

1906 Beim Malen an dem Bild „Cabanon de Jourdan" wird er am 15. Oktober von einem Gewitter überrascht. Zu einer Erkältung gesellt sich ein Leberleiden, am 22. Oktober tritt der Tod ein.

1895—1906 Synthetische Periode — später „Barock"

Ein lateinischer Geist und eine barocke, romantische Erlebnisweise bilden das Paradox von Cézannes Persönlichkeit. Ein Mann, der die Welt als reinen Kristall sehen will, aber von der Nacht überflügelt wird.

Die in ein göttliches Gleichgewicht gebrachte Welt entzieht sich in den letzten zehn Jahren seines Lebens der fast mathematischen Gestaltungsschärfe. Was eine hoheitsvolle Überwindung des Chaos gewesen war, zersplittert vor Cézannes Augen, so wie an die Stelle der starren Kuben von L'Estaque nun die Ruinen aus der Umgebung von Aix treten. Der Sainte Victoire türmt sich dramatisch über dem plötzlich in unendliche Räume wuchernden Gewächs, die Badenden stellen sich dar wie eine Halluzination unter einer schrecklichen Sonne, die Porträtierten scheinen verzehrt oder erloschen, und selbst in den Stilleben herrscht jetzt ein Übermaß sich überlagernder Dinge auf geneigter Fläche.

Die Geraden, die sich lotrecht schneiden, sind in Schräglage gedreht und bilden Diagonalenkreuze, denen die Vorstellung ruhelos folgt. Die Geometrie bleibt, aber die Konstruktion verliert ihr starres Gleichgewicht.

Wirklich aus dem Lot gebracht, erscheinen diese letzten so stark abstrahierten Malereien als machtvoller Ausdruck ihres Urhebers, der noch kurz vor seinem Tode schrieb, er beginne vor der Natur hellsichtig zu werden.

Cézanne deformiert jetzt rigoros, seine Technik ist sehr wechselnd, das Aquarell hat großen Einfluß: die Leinwand ist allenthalben unter oder neben der Farbe sichtbar.

Alles wirkt zusammen, um einer neuen Empfindung Gestalt zu geben. Die Welt ist ein Werden und Vergehen, bei aller logischen Beherrschung durchbricht an den ineinanderlaufenden und parallelen Linien entlang Chaos die Ordnung und überwältigt den Geist: „C'est effrayante la vie." *

* Die biographische und stilistische Übersicht wurde aus dem Katalog der Cézanne-Ausstellung 1956 in Den Haag übersetzt und in einigen Punkten ergänzt oder abgewandelt von Walter Heß.

Zur Literatur

Lionello Venturi, Cézanne, son art - son oeuvre, 2 Bände, Paris 1936. Grundlegendes Werk mit Oeuvre-Verzeichnis und umfassender Bibliographie bis 1936 (eine revidierte und erweiterte Neuauflage ist in Vorbereitung).

Folgende seither erschienene Bücher verzeichnen zum Teil auch die sehr umfangreiche neuere Literatur.

Fritz Novotny, Cézanne, Wien 1936

Fritz Novotny, Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive, Wien 1938

John Rewald, Cézanne, sa vie - son oeuvre - son amitié pour Zola, Paris 1939

Gotthard Jedlicka, Cézanne, Bern 1948

Bernard Dorival, Cézanne, Paris und Hamburg 1948

Roger Fry, Cézanne, a study of his development, 2. A. London 1952

Georg Schmidt, Aquarelle von Paul Cézanne, Basel 1952

Maurice Raynal, Cézanne, Genf 1954

Briefe und Dokumente

John Rewald, Paul Cézanne, Correspondance recueillie annotée et préfacée par J. R., Paris 1937

Paul Cézanne, Briefe, übersetzt von Jakob Vontobel, einleitender Text von Gotthard Jedlicka, Erlenbach-Zürich und Leipzig o. J. (1939)

Hans Graber, Paul Cézanne nach eigenen und fremden Zeugnissen, Basel 1942.

ABBILDUNGEN

Kat. Nr. 4 Der Bahndurchstich 1867/70

Kat. Nr. 1 Hammelkeule und Brot 1865/67

Kat. Nr. 2 Der Mord 1867/70

Kat. Nr. 6 Der Mann mit dem Strohhut (Bildnis Boyer) 1870/71

Kat. Nr. 5 Gustave Boyer 1870/71

Kat. Nr. 7 Mordszene 1870/72

Kat. Nr. 8 Die Freiheit führt das Volk (Kopie nach Delacroix) 1870/73

Kat. Nr. 9 Frau Cézanne 1871/73

Kat. Nr. 16 Dorfstraße Auvers 1872/73

Kat. Nr. 11 Eremitage, Pontoise 1873/74

Kat. Nr. 12 Der Weg nach Auvers-sur-Oise 1873/75

Kat. Nr. 16 Die Seine bei Bercy 1873/75

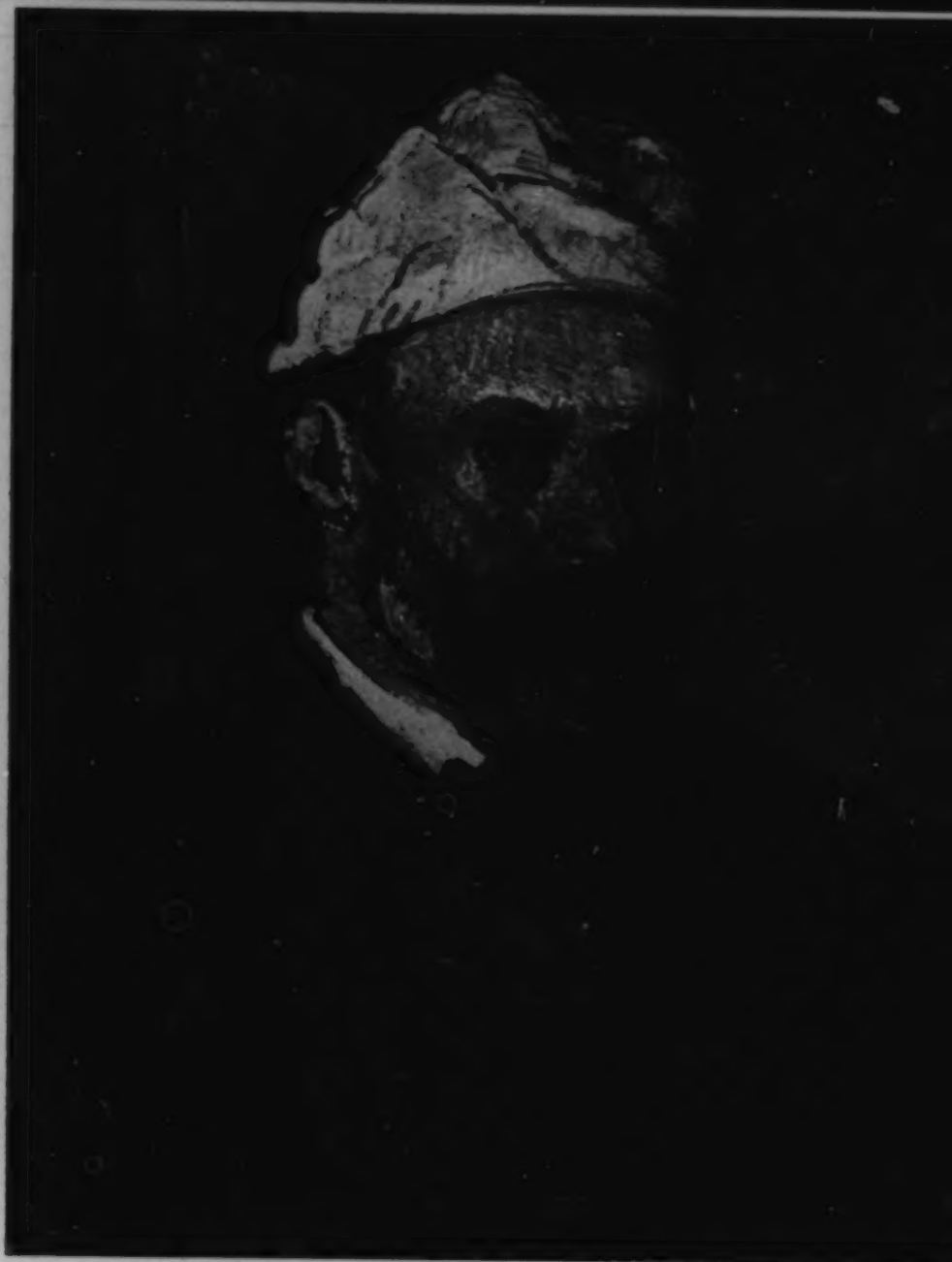
Kat. Nr. 13 Jas-de-Bouffan 1875/76

Kat. Nr. 14 Äpfel und Farbtube 1873/77

Kat. Nr. 17 Stilleben 1873/77

Kat. Nr. 18 Landschaft in der Provence 1874/77

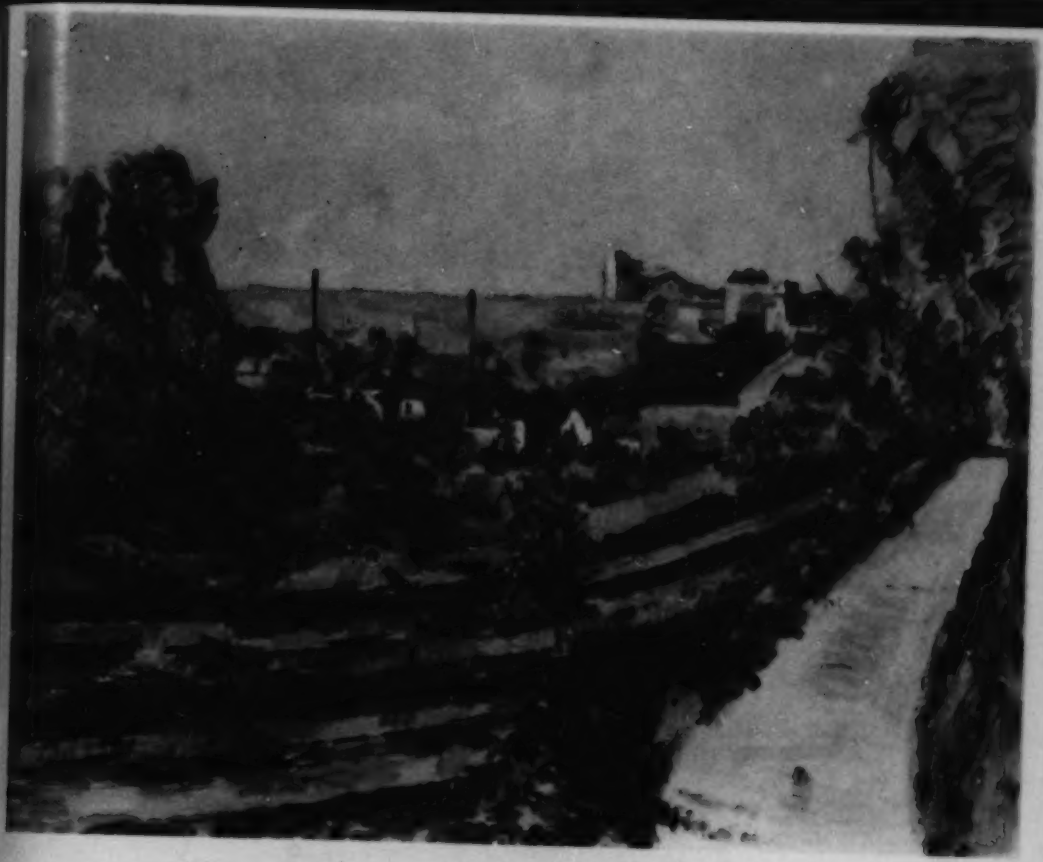
Kat. Nr. 19 Eremitage Pontoise 1875/77



Kat. Nr. 20 Selbstbildnis 1875/77

Kat. Nr. 21 Äpfel und Biskuits um 1877

Kat. Nr. 22 Vorstadt im Frühling um 1877



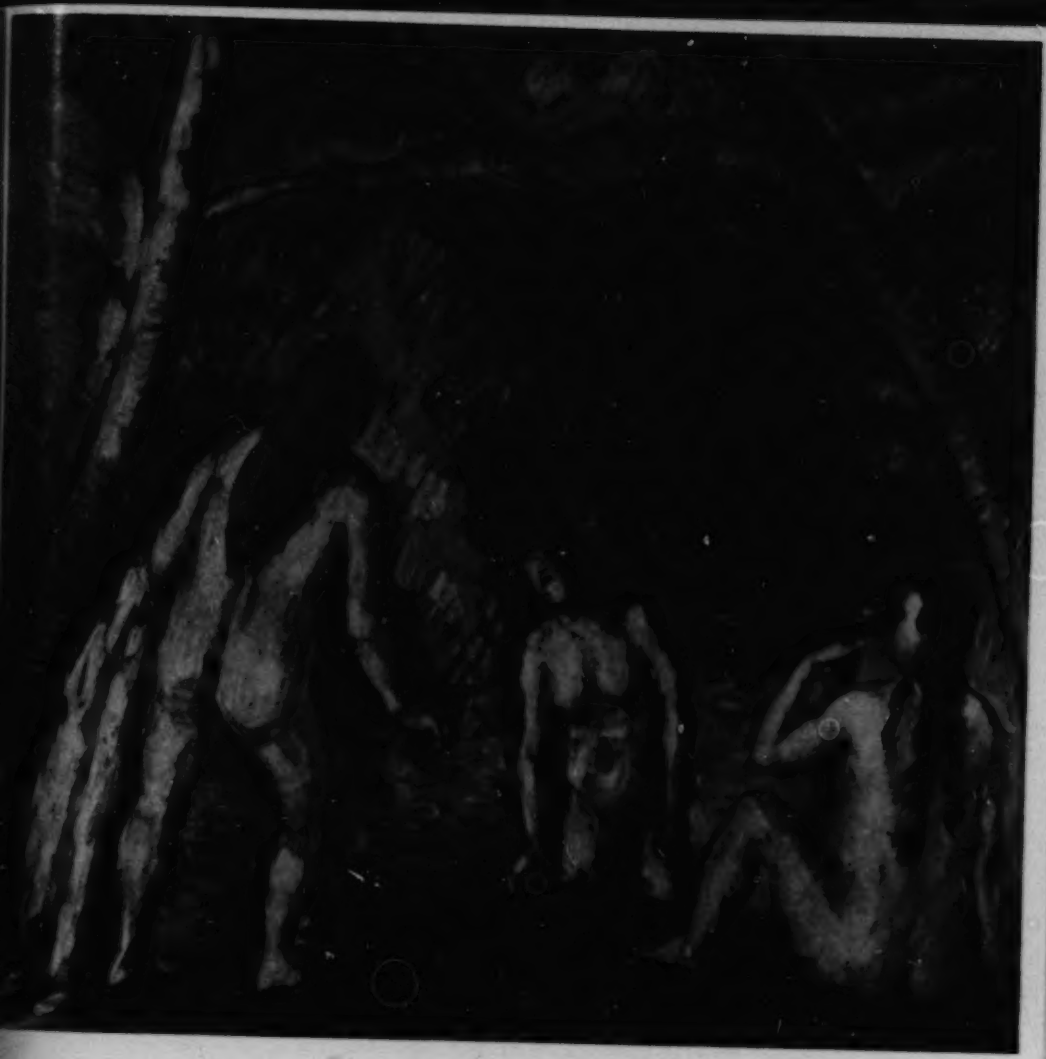
Kat. Nr. 23 L'Estaque — Dorf und Meer 1878/83

Kat. Nr. 57 Auvers vom Val Harmé her gesehen 1879/82

LIBRARY

Kat. Nr. 24 Ebene in der Provence 1878/83

Kat. Nr. 29 Bildnis Victor Chocquet 1879/82



Kat. Nr. 36 Drei badende Frauen 1879/82

Kat. Nr. 31 Viadukt in L'Estaque 1882/85

Kat. Nr. 32 Viadukt in L'Estaque 1882/85

Kat. Nr. 34 Unterholz 1882/85

Kat. Nr. 36 L'Estaque um 1884

Kat. Nr. 37 Badende Frauen vor einem Zelt 1883/85

Kat. Nr. 38 Stilleben 1883/87

Kat. Nr. 40 Das Sainte-Victoire-Gebirge 1885/87

Kat. Nr. 41 Landgut Jas-de-Bouffan 1905/07

Kat. Nr. 39 Die Ebene von Bellevue 1885/87

Kat. Nr. 42 Kastanienbäume beim Jas-de-Bouffan 1885/87

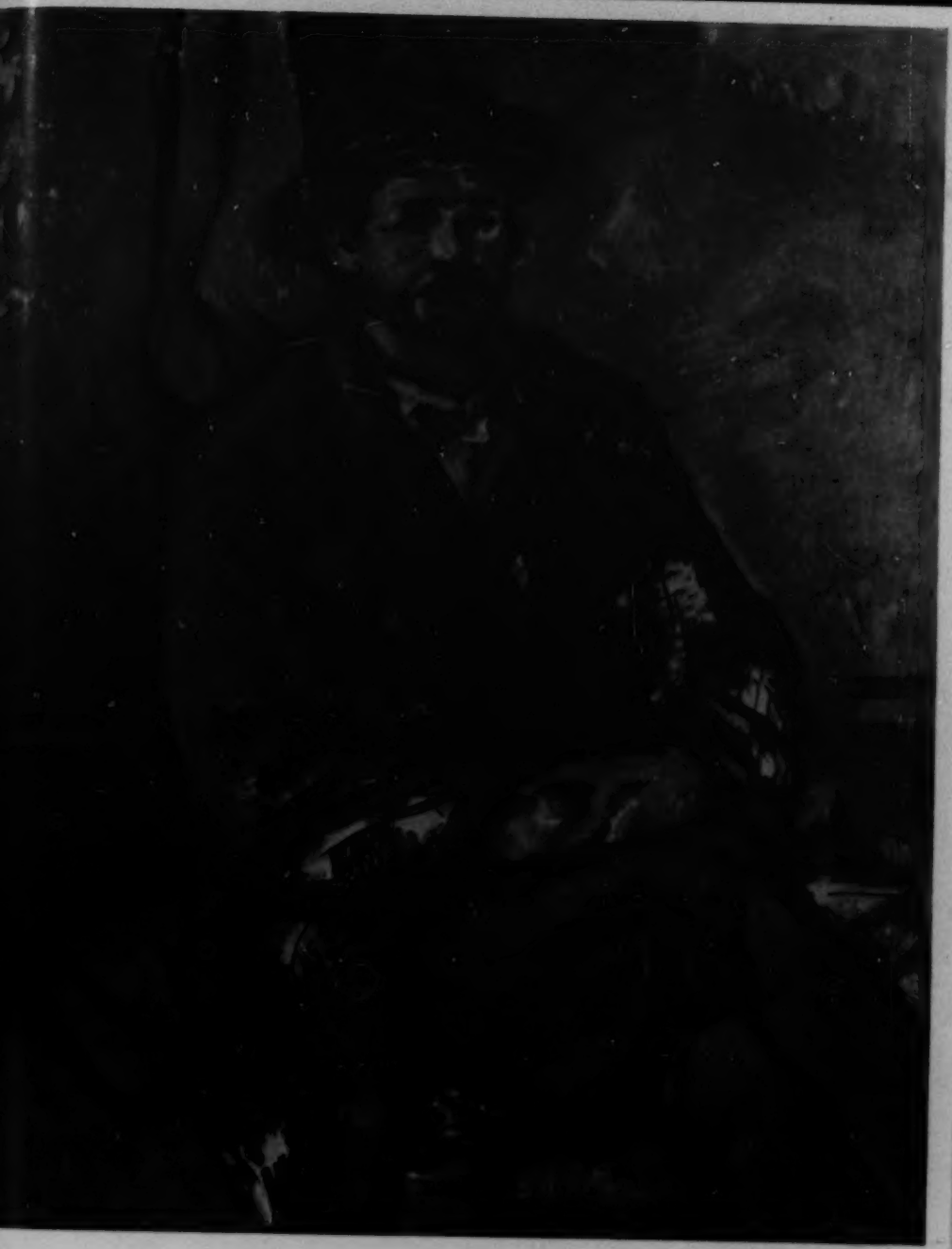
Kat. Nr. 43 Landschaft am Wasser 1888/90

Kat. Nr. 45 Der Taubenschlag von Bellevue 1888/92

Kat. Nr. 44 Haus von Bellevue und Taubenschlag 1888/92

Kat. Nr. 46 La colline de pauvres 1888/94

Kat. Nr. 48 Halbfigur eines Bauern 1890/92



Kat. Nr. 49 Sitzender Bauer 1890/94

Kat. Nr. 59 Frau Cézanne 1890/94

Kat. Nr. 52 Stilleben 1890/94

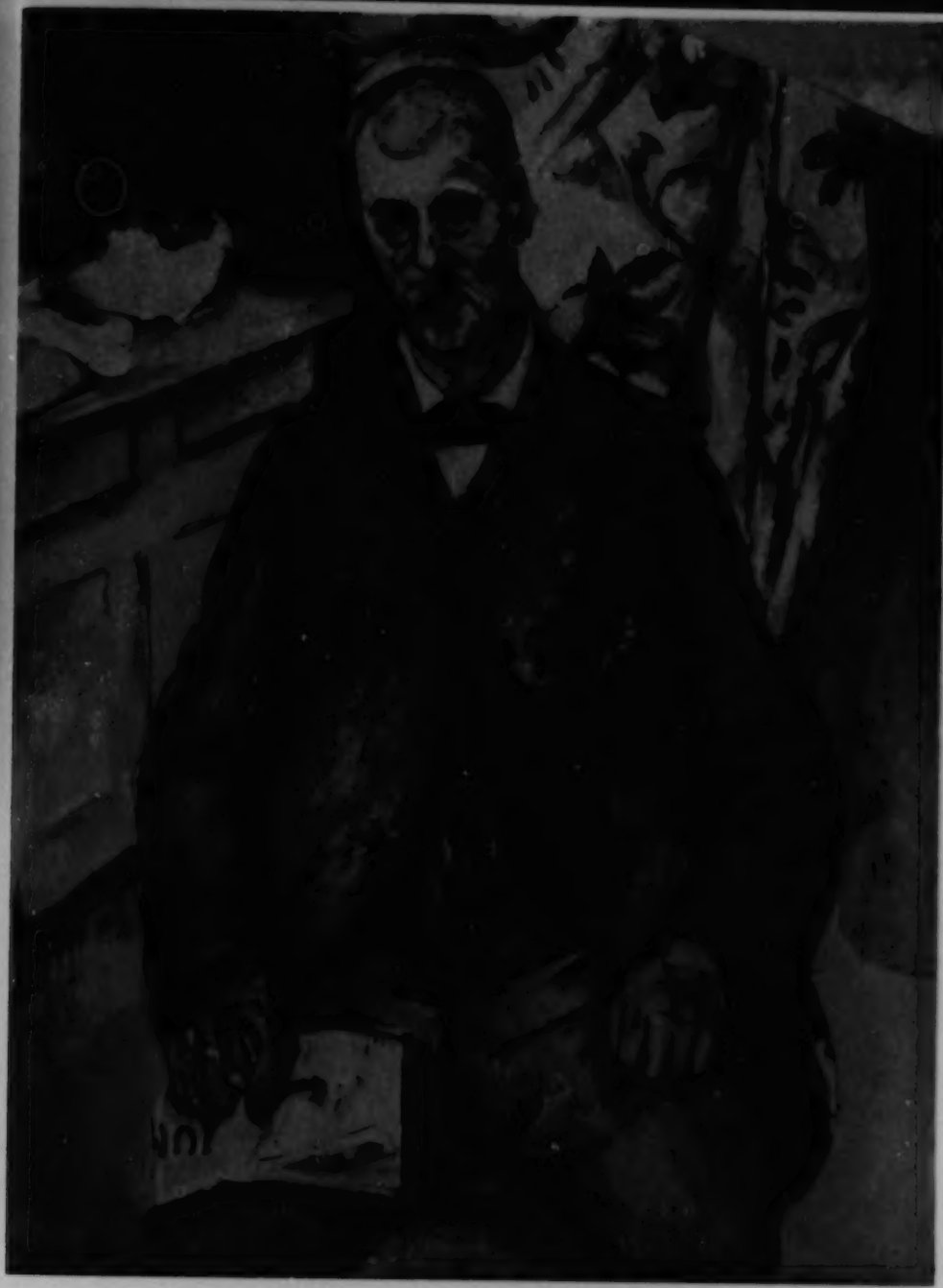
Kat. Nr. 53 Vorhang, Krug und Fruchtschale 1893/94

Kat. Nr. 57 Junge Italienerin um 1896

Kat. Nr. 56 Stilleben mit Zuckerdose 1895/1900

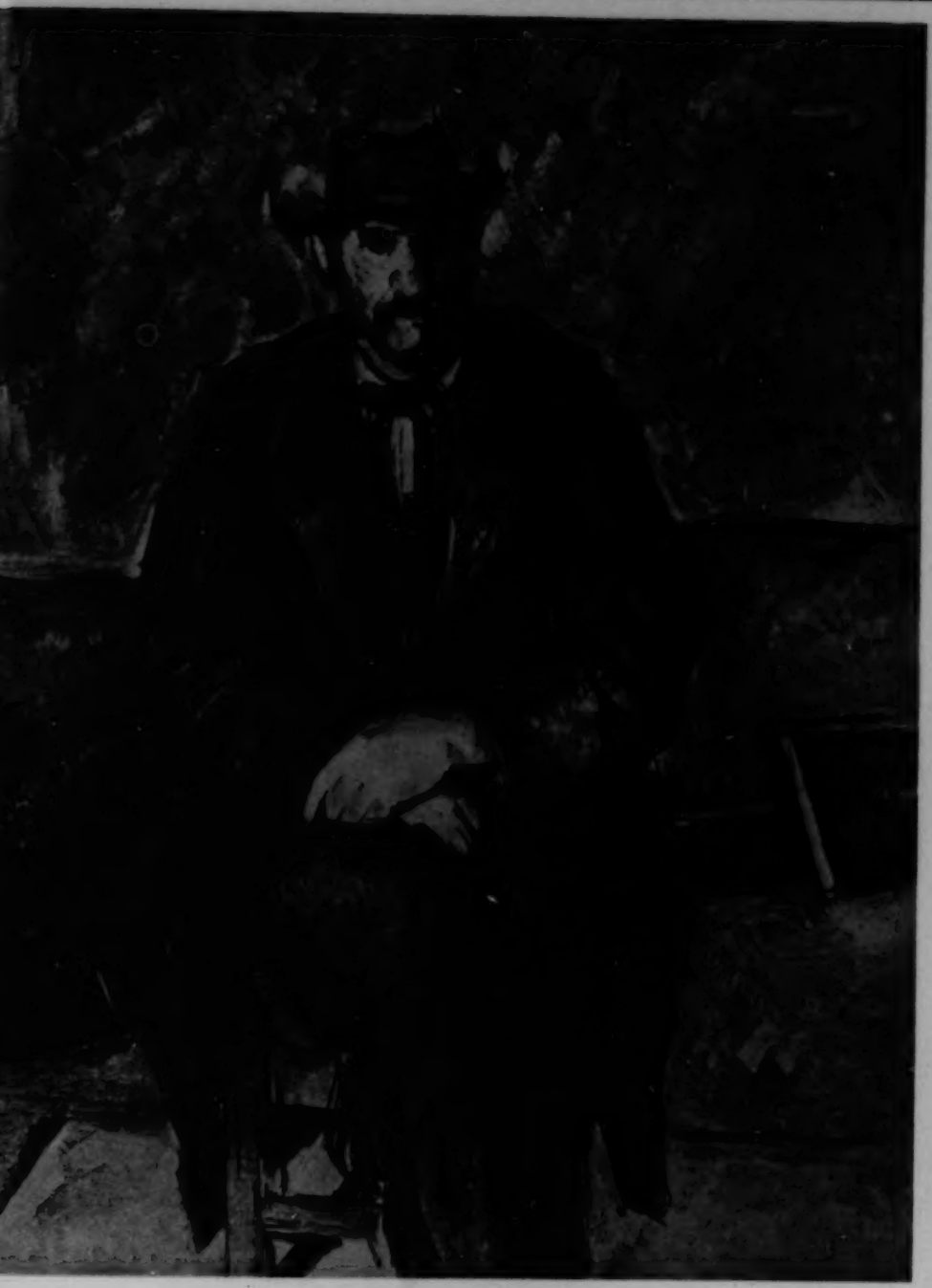
Kat. Nr. 58 Joachim Gasquet 1896/97

Kat. Nr. 55 Wald mit Felsblöcken 1894/98



Kat. Nr. 60 Sitzender Mann 1898/1900

Kat. Nr. 61 Totenkopf und Leuchter um 1900



Kat. Nr. 62 Bildnis eines Bauern 1900/04

Kat. Nr. 63 Badende Frauen 1900/03

Kat. Nr. 64 Das Sainte-Victoire-Gebirge 1902/03

Kat. Nr. 66 Die Montagne Sainte-Victoire 1904/06

Kat. Nr. 67 Das Sainte-Victoire-Gebirge 1904/06

Kat. Nr. 68 Garteneingang 1872/77

Kat. Nr. 78 Landschaft in der Provence 1875/78

ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears: the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London

Note:

Some text and illustrations are lost through tight binding. This is a problem which we regret we have found unavoidable since we are only filming at the Victoria and Albert Museum those catalogues that cannot be found in other London locations.

Kat. Nr. 71 Landschaft, Château-de-Médan 1879/81

Kat. Nr. 72 Medea 1879/82

Kat. Nr. 75 Der Viadukt im Arc-Tal 1883/87

Kat. Nr. 78 Der Vorhang 1885/90

Kat. Nr. 80 2 Totenschädel 1885/90

Kat. Nr. 85 Knabe mit roter Weste 1890/95

Kat. Nr. 90 Unterholz 1890/1900

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM LIBRARY

Kat. Nr. 87 Mauer mit Bäumen 1890/1900

Kat. Nr. 91 Selbstbildnis 1894

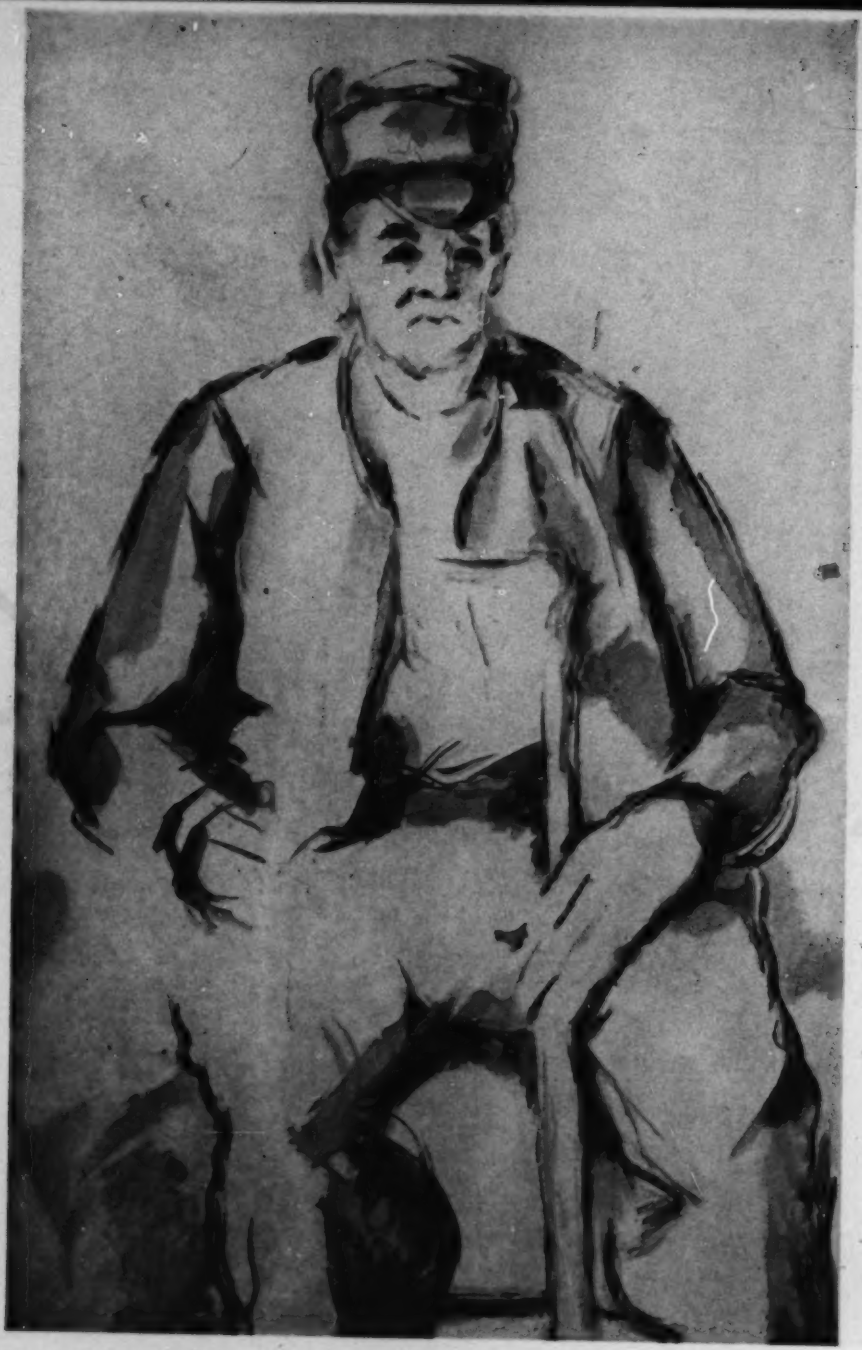
Kat. Nr. 94 Château Noir und Mont Sainte-Victoire 1895/1900

Kat. Nr. 95 Pistazienbaum beim Château-Noir 1895/1900

Kat. Nr. 103 Bäume am Wasser um 1900

Kat. Nr. 181 Weg mit Mauer und Bäumen um 1900

Kat. Nr. 104 Baumstudie um 1908



Kat. Nr. 106 Sitzender Bauer 1900/01

Kat. Nr. 187 Das Sainte-Victoire-Gebirge 1900/05

107

Kat. Nr. 110 Jardin des Louves 1902/06

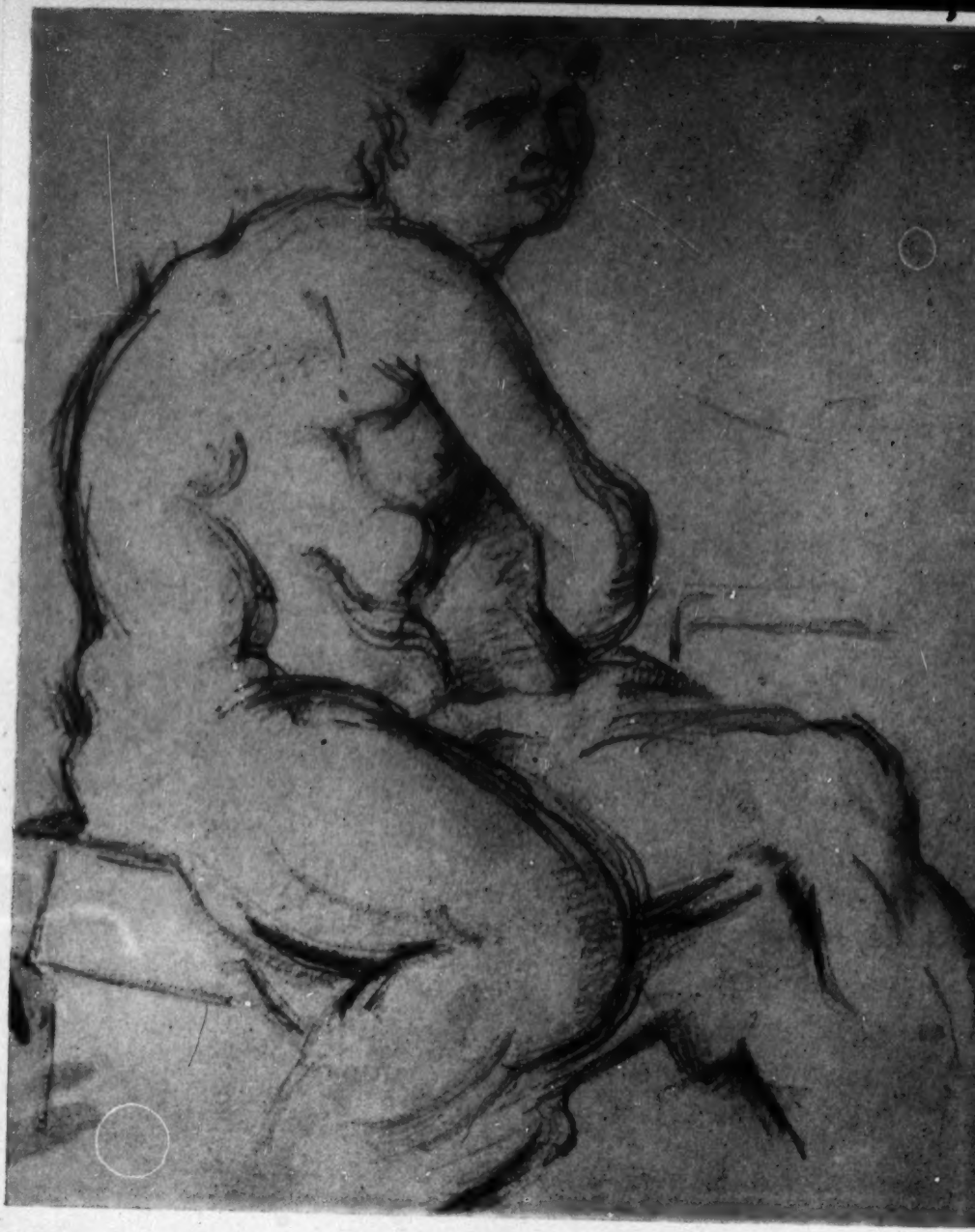
Kat. Nr. 112 Nackte Ruderer 1865/70

Kat. Nr. 116 Karyatide um 1870/75

Kat. Nr. 137 Frau Cézanne um 1885

Kat. Nr. 129 Badendes Mädchen 1879/82

Kat. Nr. 131 Vier badende Frauen 1879/82



Kat. Nr. 140 Skizze nach dem Herkules von Puget um 1888/95

Kat. Nr. 141 Skizze nach dem Amor von Pugel 1888/95

Kat. Nr. 138 Bäume und Häuser um 1885/90

Kat. Nr. 143 Kopf eines rauchenden Mannes 1890/92

KATALOG

V. mit Ziffer bezieht sich auf das Werkverzeichnis bei Venturi, siehe oben: Literaturangaben. Lwd. bedeutet Leinwand. Abb. verweist auf eine Wiedergabe im Abbildungsteil.

GEMÄLDE

1 Stilleben: Hammelkeule und Brot 1865/67
V. 65 Lwd. 27 x 35 Abb.
Kunsthaus, Zürich

2 Der Mord 1867/70
V. 121 Lwd. 64 x 81 Abb.
Galerie Wildenstein, New York

3 Rue des Saules, Montmartre um 1869
V. 45 Lwd. 32 x 41
Sammlung G. Renand, Paris

4 Der Bahndurchstich 1867/70
V. 50 Lwd. 80 x 128 Abb.
Bayer. Staatsgemäldesammlungen, München

5 Bildnis Gustave Boyer 1870/71
V. 130 Lwd. 60 x 44 Abb.
Privatbesitz, Basel

6 Der Mann mit dem Strohhut (Bildnis G. Boyer) 1870/71
V. 131 Lwd. 55 x 38,7 Abb.
Metropolitan Museum (Sammlg. H. O. Havemeyer), New York

7 Mordszene 1870/72
V. 123 Lwd. 31 x 25 Abb.
Privatbesitz, Frankreich

8 Kopie nach Delacroix:
Die Freiheit führt das Volk (Der 28. Juli 1840) 1870/73
Nicht bei V. Lwd. 61 x 50 Abb.
Sammlung L. Benatov, Paris

9 Bildnis Frau Cézanne 1871/73
V. 226 Lwd. 46 x 38 Abb.
Sammlung W. Weinberg, Scarsdale

10 Dorfstraße, Auvers 1872/73
V. 134 Lwd. 45 x 54 Abb.
Privatbesitz, Frankreich

11 **Eremitage, Pontoise** 1873/74

Nicht bei V. Lwd. 54 x 46 Abb. Sammlung L. Benatov, Paris

12 **Der Weg nach Auvers-sur-Oise** 1873/75

V. 147 Lwd. 55 x 46 Abb. National Gallery of Canada, Ottawa

13 **Jas-de-Bouffan** 1875/76

V. 162 Lwd. 46 x 55 Abb. Sammlung Prof. H. R. Schinz, Zürich

14 **Stilleben: Äpfel und Farbtube** 1873/77

V. 195 Lwd. 17 x 24 Abb. Musée Cantonal, Lausanne

15 **Am Ufer des Weihers** 1873/75

V. 232 Lwd. 44,5 x 53,5 Museum of Fine Arts, Boston

16 **Die Seine bei Bercy** 1873/75

V. 242 Lwd. 60 x 73 Abb. Kunsthalle, Hamburg

17 **Stilleben** 1873/77

V. 221 Lwd. 21,5 x 43,5 Abb. Galerie Rosengart, Luzern

18 **Landschaft in der Provence** 1874/77

Nicht bei V. Lwd. 41,5 x 55 Abb. Sammlung E. M. Remarque, Ascona

19 **Eremitage, Pontoise** 1875/77

V. 176 Lwd. 46,5 x 55 Abb. Städtisches Museum, Wuppertal

20 **Selbstbildnis** 1875/77

V. 284 Lwd. 55 x 47 Abb. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

21 **Stilleben mit Äpfeln und Biskuits** um 1877

V. 212 Lwd. 38 x 55 Abb. Sammlung L. Benatov, Paris

22 Vorstadt im Frühling um 1877
V. 1515 Lwd. 50 x 60 Abb. Sammlung Frau L. Jäggli-Hahnloser, Winterthur

23 L'Estaque, Dorf und Meer 1878/83
V. 294 Lwd., 52 x 64 Abb. Galerie Rosengart, Luzern

24 Ebene in der Provence 1878/83
V. 302 Lwd. 58 x 79 Abb. Sammlung Frau L. Jäggli-Hahnloser, Winterthur

25 Landschaft beim Jas-de-Bouffan 1878/83
V. 304 Lwd. 92 x 75 Nationalgalerie, Oslo

26 Auvers, vom Val Harmé her gesehen 1879/82
V. 313 Lwd. 57 x 72 Privatbesitz, Zürich

27 Auvers, vom Val Harmé her gesehen 1879/82
V. 315 Lwd. 53 x 85,5 Abb. Sammlung E. M. Remarque, Ascona

28 Selbstbildnis 1879/82
V. 366 Lwd. 65 x 51 Kunstmuseum, Bern

29 Bildnis Victor Chocquet 1879/82
V. 373 Lwd. 46 x 38 Abb.
The Columbus Gallery of Fine Arts (Sammlg. F. Howald), Colombus, Ohio

30 Drei badende Frauen 1879/82
V. 381 Lwd. 50 x 50 Abb. Petit Palais, Paris

31 Viadukt in L'Estaque 1882/85
V. 401 Lwd. 44 x 53 Abb. Allen Memorial Art Museum, Oberlin, Ohio

32 Viadukt in L'Estaque 1882/85
V. 402 Lwd. 54 x 65 Abb. Kunstmuseum Ateneum, Helsinki

33 Die Montagne marseilleveyre und die Ile Maire 1882/85
V. 408 Lwd. 51 x 62 Privatbesitz

34 Unterholz 1882/85
V. 419 Lwd. 116 x 81 Abb. Sammlung Mr. und Mrs. Dr. H. Bakwin, New York

35 L'arbre tordu 1882/85
V. 420 Lwd. 46 x 55 Sammlung Prof. A. Stoll, Basel

36 Landschaft, L'Estaque um 1884
V. 410 Lwd. 60 x 92 Abb. Lord Rothschild, Cambridge

37 Badende Frauen vor einem Zelt 1883/85
V. 543 Lwd. 63,5 x 81 Abb. Sammlung Ragnar Moltzau, Oslo

38 Stilleben: Tisch mit Gefäßen und Früchten vor einer Kommode 1883/87
V. 496 Lwd. 71 x 90 Abb. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

39 Die Ebene von Bellevue 1885/87
V. 450 Lwd. 81 x 100 Abb. Sammlung E. M. Remarque, Ascona

40 Das Sainte-Victoire-Gebirge 1885/87
V. 456 Lwd. 54 x 65 Abb. Stedelijk Museum, Amsterdam

41 Landgut Jas-de-Bouffan 1885/87
V. 460 Lwd. 60 x 73 Abb. Národní Galerie, Prag

42 Kastanienbäume beim Jas-de-Bouffan 1885/87
V. 476 Lwd. 73 x 92 Abb. The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis

43 Landschaft am Wasser 1888/90
V. 634 Lwd. 73 x 92 Abb. Privatbesitz

44 Haus von Bellevue und Taubenschlag 1888/92
V. 651 Lwd. 54 x 73 Abb. Folkwang-Museum, Essen

45 Der Taubenschlag von Bellevue 1888/92
V. 654 Lwd. 58 x 78 Abb. Privatbesitz

46 La colline des pauvres 1888/94
V. 660 Lwd. 65 x 81 Abb.
Metropolitan Museum, New York

47 Landschaft (angefangenes Bild) um 1890
Nicht bei V. Lwd. 70 x 90
Sammlung Dr. G. F. Reber, Lausanne

48 Halbfigur eines Bauern 1890/92
V. 567 Lwd. 55 x 46 Abb.
Sammlung Prof. H. R. Hahnloser, Bern

49 Sitzender Bauer 1890/94
V. 565 Lwd. 55 x 46 Abb.
Sammlung Sidney Simon, New City, N. Y.

50 Bildnis Frau Cézanne 1890/94
V. 577 Lwd. 55 x 46 Abb.
Privatbesitz

51 Der Mann mit der Pfeife um 1892
V. 566 Lwd. 26 x 20,5
Sammlung Mr. und Mrs. Averell Harriman, New York

52 Stilleben mit Flaschen und Pfirsichen 1890/94
V. 604 Lwd. 50 x 52 Abb.
Stedelijk Museum, Amsterdam

53 Stilleben mit Vorhang, Krug und Fruchtschale 1893/94
V. 601 Lwd. 58 x 71 Abb.
Sammlung J. H. Whitney, New York

54 Badende, Studie 1895/98
Lwd.
Sammlung Mr. und Mrs. A. A. Juviler, New York

55 Wald mit Felsblöcken 1894/98
V. 674 Lwd. 51 x 61 Abb.
Kunsthaus, Zürich

56 Stilleben mit Zuckerdose 1895/1900
V. 738 Lwd. 60 x 73 Abb.
Museum of Modern Art (Sammlg. Lillie P. Bliss), New York

57 Junge Italienerin um 1896
V. 701 Lwd. 92 x 73 Abb. Sammlung Mr. und Mrs. Dr. H. Bakwin, New York

58 Bildnis Joachim Gasquet 1896/97
V. 694 Lwd. 65 x 54 Abb. Národní Galerie, Prag

59 Unterholz 1897/98
V. 422 Lwd. Sammlung Mr. und Mrs. A. Juviler, New York

60 Sitzender Mann 1898/1900
V. 697 Lwd. 102,5 x 75,5 Abb. Nationalgalerie, Oslo

61 Stilleben mit Totenkopf und Leuchter um 1900
Noch nicht bei V. Lwd. 61 x 50 Abb. Staatsgalerie, Stuttgart

62 Bildnis eines Bauern 1900/04
V. 712 Lwd. 92 x 73 Abb. National Gallery of Canada, Ottawa

63 Badende Frauen (Skizze) 1902/03
V. 725 Lwd. 73 x 92 Abb. Privatbesitz

64 Das Sainte-Victoire-Gebirge 1902/03
V. 666 Lwd. 68 x 90 Abb. Sammlung L. C. Hanna Jr., New York

65 Château-Noir 1904/06
V. 797 Lwd. 70 x 82 Sammlung Sir Kenneth Clark, Salwood Castle (Kent)

66 Das Sainte-Victoire-Gebirge 1904/06
V. 798 Lwd. 73 x 92 Abb. Museum of Art, Philadelphia

67 Das Sainte-Victoire-Gebirge 1904/06
V. 801 Lwd. 63,5 x 83 Abb. Kunsthaus, Zürich

AQUARELLE

68 Garteneingang 1872/77
V. 842 46 x 30 **Abb.** Sammlung W. Weinberg, Scarsdale

69 Windrosen um 1870/80
Nicht bei V. 70 x 50 Privatbesitz

70 Landschaft in der Provence 1875/78
V. 839 37,5 x 49,5 **Abb.** Kunsthaus, Zürich

71 Landschaft (Château-de-Médan) 1879/81
V. 847 33 x 49 **Abb.** Kunsthaus, Zürich

72 Medea 1879/82
Kopie nach dem Bilde von Delacroix im Museum zu Lille
V. 867 37 x 24,5 **Abb.** Kunsthaus, Zürich

73 Grablegung 1879/85
Kopie nach der „Grablegung" von Caravaggio in der Vatikanischen Pinakothek
V. 869 24,5 x 18 Privatbesitz

74 Montagne marseilleveyre 1882/85
V. 915 29 x 45,5 Kunsthaus, Zürich

75 Der Viadukt im Arc-Tal 1883/87
V. 913 29,6 x 47 **Abb.** Albertina, Wien

76 Gardanne, alte Brücke 1885/86
V. 912 21 x 31 Museum of Modern Art (Sammlg. Lillie P. Bliss), New York

77 Das Sainte-Victoire-Gebirge 1885/87
V. 1565 36,5 x 48,5 Privatbesitz

78 Der Vorhang 1885/90
V. 1123 48 x 30 **Abb.** Musée de Louvre, Paris

79 Studie: Mann mit Hut 1885/90
Nicht bei V. 31 x 26,5 Sammlung E. M. Remarque, Ascona

80 Zwei Totenschädel 1885/90
Nicht bei V. 24,2 x 31,4 **Abb.** Sammlung E. M. Remarque, Ascona

81 Baumstudie 1885/90
V. 1024 27 x 45 Kunsthaus, Zürich

82 Uferlandschaft 1885/90
Nicht bei V. 31,7 x 47 Sammlung E. M. Remarque, Ascona

83 Die Kanne 1885/95
Nicht bei V. 19,5 x 23,2 Musée du Louvre, Paris

84 Kastanienallee 1890/96
V. 956 48,5 x 32 Privatbesitz

85 Knabe mit roter Weste 1890/95
V. 1094 46 x 30 **Abb.** Sammlung Frau Dr. W. Feilchenfeldt, Zürich

86 Das Sainte-Victoire-Gebirge 1890/1900
V. 1021 31 x 47 Sammlung E. M. Remarque, Ascona

87 Mauer mit Bäumen 1890/1900
V. 1066 31 x 47 **Abb.** Sammlung E. M. Remarque, Ascona

88 Haus in der Provence um 1890/1900
Nicht bei V. 30 x 46 Sammlung Frau Dr. W. Feilchenfeldt, Zürich

89 Bäume um 1890/1900
Nicht bei V. 47 x 30 Sammlung Dr. F. Nathan, Zürich

90 Unterholz 1890/1900
V. 1057 48 x 36 Abb. Privatbesitz

91 Selbstbildnis 1894
Nicht bei V. 26 x 22 Abb. Sammlung Frau Dr. W. Feilchenfeldt, Zürich

92 Stilleben mit Äpfeln 1895/1900
Nicht bei V. 27,5 x 45 Frau Dr. A. Bernoulli, Basel

93 Stilleben 1895/1900
V. 1147 32 x 47,5 Privatbesitz

94 Château-Noir und Mont Sainte-Victoire 1895/1900
V. 1025 31,6 x 48,7 Abb. Albertina, Wien

95 Pistazienbaum beim Château-Noir 1895/1900
V. 1040 40,5 x 24,5 Abb. Art Institute (Sammlg. M. A. Ryerson), Chicago

96 Olivenbäume 1895/1900
V. 992 29,5 x 44 Galerie Rosengart, Luzern

97 Landschaft in der Provence 1895/1900
V. 1054 44 x 59 Musée Granet, Aix-en-Provence

98 Carrière de Bibémus um 1895
V. 1046 41 x 30 Sammlung S. A. Berger, New York

99 Carrière de Bibémus um 1900
Nicht bei V. 45 x 28,5 Galerie Beyeler, Basel

100 Felsen bei Château-Noir um 1900
V. 931 40,5 x 30,5 Musée Granet, Aix-en-Provence

101 Weg mit Mauern und Bäumen um 1900
Nicht bei V. 45,5 x 30,3 Abb. Sammlung E. M. Remarque, Ascona

102 Bibémus um 1900
Nicht bei V. 43,7 x 30 Sammlung H. L. Harring, New York

103 Bäume am Wasser um 1900
V. 1552 32 x 49 Abb. Sammlung E. M. Remarque, Ascona

104 Baumstudie um 1900
Nicht bei V. 41,7 x 30,3 Abb. Sammlung E. M. Remarque, Ascona

105 Baumstudie um 1900
Nicht bei V. 40 x 30,5 Sammlung J. N. Streep, New York

106 Sitzender Bauer 1900/04
V. 1089 47 x 32 Abb. Kunsthaus, Zürich

107 Das Sainte-Victoire-Gebirge 1900/05
Nicht bei V. 42,3 x 52,5 Abb. Sammlung Frau Dr. W. Feilchenfeldt, Zürich

108 Der Park von Château-Noir 1900/06
V. 1038 45,5 x 30 Sammlung E. M. Remarque, Ascona

109 Das Sainte-Victoire-Gebirge 1900/06
V. 1027 37,5 x 50 Musée Granet, Aix-en-Provence

110 Jardin des Lauves 1902/06
V. 1072 43 x 54 Abb. Sammlung E. M. Remarque, Ascona

ZEICHNUNGEN

111 Nackte männliche Figur, vom Rücken gesehen 1859/62
V. 1163 23 x 17
Sammlung J. N. Streep, New York

112 Nackte Ruderer 1865/70
V. 1175 verso: Liegende männliche Figur
V. 1167 22,7 x 29,9 Abb.
Museum Boymans, Rotterdam

113 Engel mit Schwert um 1865/70
Nicht bei V. 12 x 12
Sammlung H. Vollmoeller, Zürich

114 Figurenkomposition um 1865/70
Nicht bei V. 11,8 x 20,4
Sammlung Prof. H. Purrmann, Montagnola

115 Bildnisstudie um 1867/70
Nicht bei V. 35 x 48
Privatbesitz

116 Karyatide um 1870/75
Nicht bei V. 23,5 x 29 Abb.
Sammlung H. Vollmoeller, Zürich

117 Skizzenblatt zu L'après-midi à Naples 1865/72
Nicht bei V. 13,3 x 10,2
Sammlung Th. Werner, Berlin

118 L'après-midi à Naples 1870/77
V. 1181 8 x 12
Privatbesitz

119 Sitzender Mann 1871/77
V. 1202
Privatbesitz

KATALOG

V. mit Ziffer bezieht sich auf das Werkverzeichnis bei Venturi, siehe oben: Literaturangaben. Lwd. bedeutet Leinwand. Abb. verweist auf eine Wiedergabe im Abbildungsteil.

GEMÄLDE

1 Stilleben: Hammelkeule und Brot 1865/67
V. 65 Lwd. 27 x 35 Abb.
Kunsthaus, Zürich

2 Der Mord 1867/70
V. 121 Lwd. 64 x 81 Abb.
Galerie Wildenstein, New York

3 Rue des Saules, Montmartre um 1869
V. 45 Lwd. 32 x 41
Sammlung G. Renand, Paris

4 Der Bahndurchstich 1867/70
V. 50 Lwd. 80 x 128 Abb.
Bayer. Staatsgemäldesammlungen, München

5 Bildnis Gustave Boyer 1870/71
V. 130 Lwd. 60 x 44 Abb.
Privatbesitz, Basel

6 Der Mann mit dem Strohhut (Bildnis G. Boyer) 1870/71
V. 131 Lwd. 55 x 38,7 Abb.
Metropolitan Museum (Sammlg. H. O. Havemeyer), New York

7 Mordszene 1870/72
V. 123 Lwd. 31 x 25 Abb.
Privatbesitz, Frankreich

8 Kopie nach Delacroix:
Die Freiheit führt das Volk (Der 28. Juli 1840) 1870/73
Nicht bei V. Lwd. 61 x 50 Abb.
Sammlung L. Benatov, Paris

9 Bildnis Frau Cézanne 1871/73
V. 226 Lwd. 46 x 38 Abb.
Sammlung W. Weinberg, Scarsdale

10 Dorfstraße, Auvers 1872/73
V. 134 Lwd. 45 x 54 Abb.
Privatbesitz, Frankreich

11 Eremitage, Pontoise 1873/74
Nicht bei V. Lwd. 54 x 46 Abb. Sammlung L. Benatov, Paris

12 Der Weg nach Auvers-sur-Oise 1873/75
V. 147 Lwd. 55 x 46 Abb. National Gallery of Canada, Ottawa

13 Jas-de-Bouffan 1875/76
V. 162 Lwd. 46 x 55 Abb. Sammlung Prof. H. R. Schinz, Zürich

14 Stilleben: Äpfel und Farbtube 1873/77
V. 195 Lwd. 17 x 24 Abb. Musée Cantonal, Lausanne

15 Am Ufer des Weihers 1873/75
V. 232 Lwd. 44,5 x 53,5 Museum of Fine Arts, Boston

16 Die Seine bei Bercy 1873/75
V. 242 Lwd. 60 x 73 Abb. Kunsthalle, Hamburg

17 Stilleben 1873/77
V. 221 Lwd. 21,5 x 43,5 Abb. Galerie Rosengart, Luzern

18 Landschaft in der Provence 1874/77
Nicht bei V. Lwd. 41,5 x 55 Abb. Sammlung E. M. Remarque, Ascona

19 Eremitage, Pontoise 1875/77
V. 176 Lwd. 46,5 x 55 Abb. Städtisches Museum, Wuppertal

20 Selbstbildnis 1875/77
V. 284 Lwd. 55 x 47 Abb. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

21 Stilleben mit Äpfeln und Biskuits um 1877
V. 212 Lwd. 38 x 55 Abb. Sammlung L. Benatov, Paris

22 Vorstadt im Frühling um 1877
V. 1515 Lwd. 50 x 60 Abb. Sammlung Frau L. Jäggli-Hahnloser, Winterthur

23 L'Estaque, Dorf und Meer 1878/83
V. 294 Lwd. 52 x 64 Abb. Galerie Rosengart, Luzern

24 Ebene in der Provence 1878/83
V. 302 Lwd. 58 x 79 Abb. Sammlung Frau L. Jäggli-Hahnloser, Winterthur

25 Landschaft beim Jas-de-Bouffan 1878/83
V. 304 Lwd. 92 x 75 Nationalgalerie, Oslo

26 Auvers, vom Val Harmé her gesehen 1879/82
V. 313 Lwd. 57 x 72 Privatbesitz, Zürich

27 Auvers, vom Val Harmé her gesehen 1879/82
V. 315 Lwd. 53 x 85,5 Abb. Sammlung E. M. Remarque, Ascona

28 Selbstbildnis 1879/82
V. 366 Lwd. 65 x 51 Kunstmuseum, Bern

29 Bildnis Victor Chocquet 1879/82
V. 373 Lwd. 46 x 38 Abb.
The Columbus Gallery of Fine Arts (Sammlg. F. Howald), Columbus, Ohio

30 Drei badende Frauen 1879/82
V. 381 Lwd. 50 x 50 Abb. Petit Palais, Paris

31 Viadukt in L'Estaque 1882/85
V. 401 Lwd. 44 x 53 Abb. Allen Memorial Art Museum, Oberlin, Ohio

32 Viadukt in L'Estaque 1882/85
V. 402 Lwd. 54 x 65 Abb. Kunstmuseum Ateneum, Helsinki

33 Die Montagne marseilleveyre und die Ile Maire 1882/85
V. 408 Lwd. 51 x 62 Privatbesitz

34 Unterholz 1882/85
V. 419 Lwd. 116 x 81 Abb. Sammlung Mr. und Mrs. Dr. H. Bakwin, New York

35 L'arbre tordu 1882/85
V. 420 Lwd. 46 x 55 Sammlung Prof. A. Stoll, Basel

36 Landschaft, L'Estaque um 1884
V. 410 Lwd. 60 x 92 Abb. Lord Rothschild, Cambridge

37 Badende Frauen vor einem Zelt 1883/85
V. 543 Lwd. 63,5 x 81 Abb. Sammlung Ragnar Moltzau, Oslo

38 Stilleben: Tisch mit Gefäßen und Früchten vor einer Kommode 1883/87
V. 496 Lwd. 71 x 90 Abb. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

39 Die Ebene von Bellevue 1885/87
V. 450 Lwd. 81 x 100 Abb. Sammlung E. M. Remarque, Ascona

40 Das Sainte-Victoire-Gebirge 1885/87
V. 456 Lwd. 54 x 65 Abb. Stedelijk Museum, Amsterdam

41 Landgut Jas-de-Bouffan 1885/87
V. 460 Lwd. 60 x 73 Abb. Národní Galerie, Prag

42 Kastanienbäume beim Jas-de-Bouffan 1885/87
V. 476 Lwd. 73 x 92 Abb. The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis

43 Landschaft am Wasser 1888/90
V. 634 Lwd. 73 x 92 Abb. Privatbesitz

44 Haus von Bellevue und Taubenschlag 1888/92
V. 651 Lwd. 54 x 73 Abb. Folkwang-Museum, Essen

45 Der Taubenschlag von Bellevue 1888/92
V. 654 Lwd. 58 x 78 Abb. Privatbesitz

46 La colline des pauvres 1888/94
V. 660 Lwd. 65 x 81 Abb.
Metropolitan Museum, New York

47 Landschaft (angefangenes Bild) um 1890
Nicht bei V. Lwd. 70 x 90
Sammlung Dr. G. F. Reber, Lausanne

48 Halbfigur eines Bauern 1890/92
V. 567 Lwd. 55 x 46 Abb.
Sammlung Prof. H. R. Hahnloser, Bern

49 Sitzender Bauer 1890/94
V. 565 Lwd. 55 x 46 Abb.
Sammlung Sidney Simon, New City, N. Y.

50 Bildnis Frau Cézanne 1890/94
V. 577 Lwd. 55 x 46 Abb.
Privatbesitz

51 Der Mann mit der Pfeife um 1892
V. 566 Lwd. 26 x 20,5
Sammlung Mr. und Mrs. Averell Harriman, New York

52 Stilleben mit Flaschen und Pfirsichen 1890/94
V. 604 Lwd. 50 x 52 Abb.
Stedelijk Museum, Amsterdam

53 Stilleben mit Vorhang, Krug und Fruchtschale 1893/94
V. 601 Lwd. 58 x 71 Abb.
Sammlung J. H. Whitney, New York

54 Badende, Studie 1895/98
Lwd.
Sammlung Mr. und Mrs. A. A. Juviler, New York

55 Wald mit Felsblöcken 1894/98
V. 674 Lwd. 51 x 61 Abb.
Kunsthaus, Zürich

56 Stilleben mit Zuckerdose 1895/1900
V. 738 Lwd. 60 x 73 Abb.
Museum of Modern Art (Sammlg. Lillie P. Bliss), New York

57 Junge Italienerin um 1896
V. 701 Lwd. 92 x 73 Abb. Sammlung Mr. und Mrs. Dr. H. Bakwin, New York

58 Bildnis Joachim Gasquet 1896/97
V. 694 Lwd. 65 x 54 Abb. Národní Galerie, Prag

59 Unterholz 1897/98
V. 422 Lwd. Sammlung Mr. und Mrs. A. Juviler, New York

60 Sitzender Mann 1898/1900
V. 697 Lwd. 102,5 x 75,5 Abb. Nationalgalerie, Oslo

61 Stilleben mit Totenkopf und Leuchter um 1900
Noch nicht bei V. Lwd. 61 x 50 Abb. Staatsgalerie, Stuttgart

62 Bildnis eines Bauern 1900/04
V. 712 Lwd. 92 x 73 Abb. National Gallery of Canada, Ottawa

63 Badende Frauen (Skizze) 1902/03
V. 725 Lwd. 73 x 92 Abb. Privatbesitz

64 Das Sainte-Victoire-Gebirge 1902/03
V. 666 Lwd. 68 x 90 Abb. Sammlung L. C. Hanna Jr., New York

65 Château-Noir 1904/06
V. 797 Lwd. 70 x 82 Sammlung Sir Kenneth Clark, Salwood Castle (Kent)

66 Das Sainte-Victoire-Gebirge 1904/06
V. 798 Lwd. 73 x 92 Abb. Museum of Art, Philadelphia

67 Das Sainte-Victoire-Gebirge 1904/06
V. 801 Lwd. 63,5 x 83 Abb. Kunsthaus, Zürich

AQUARELLE

68 Garteneingang 1872/77
V. 842 46 x 30 Abb.
Sammlung W. Weinberg, Scarsdale

69 Windrosen um 1870/80
Nicht bei V. 70 x 50
Privatbesitz

70 Landschaft in der Provence 1875/78
V. 839 37,5 x 49,5 Abb.
Kunsthaus, Zürich

71 Landschaft (Château-de-Médan) 1879/81
V. 847 33 x 49 Abb.
Kunsthaus, Zürich

72 Medea 1879/82
Kopie nach dem Bilde von Delacroix im Museum zu Lille
V. 867 37 x 24,5 Abb.
Kunsthaus, Zürich

73 Grablegung 1879/85
Kopie nach der „Grablegung" von Caravaggio in der Vatikanischen Pinakothek
V. 869 24,5 x 18
Privatbesitz

74 Montagne marseilleveyre 1882/85
V. 915 29 x 45,5
Kunsthaus, Zürich

75 Der Viadukt im Arc-Tal 1883/87
V. 913 29,6 x 47 Abb.
Albertina, Wien

76 Gardanne, alte Brücke 1885/86
V. 912 21 x 31
Museum of Modern Art (Sammlg. Lillie P. Bliss), New York

77 Das Sainte-Victoire-Gebirge 1885/87
V. 1565 36,5 x 48,5
Privatbesitz

78 Der Vorhang 1885/90
V. 1123 48 x 30 **Abb.** Musée de Louvre, Paris

79 Studie: Mann mit Hut 1885/90
Nicht bei V. 31 x 26,5 Sammlung E. M. Remarque, Ascona

80 Zwei Totenschädel 1885/90
Nicht bei V. 24,2 x 31,4 **Abb.** Sammlung E. M. Remarque, Ascona

81 Baumstudie 1885/90
V. 1024 27 x 45 Kunsthaus, Zürich

82 Uferlandschaft 1885/90
Nicht bei V. 31,7 x 47 Sammlung E. M. Remarque, Ascona

83 Die Kanne 1885/95
Nicht bei V. 19,5 x 23,2 Musée du Louvre, Paris

84 Kastanienallee 1890/96
V. 956 48,5 x 32 Privatbesitz

85 Knabe mit roter Weste 1890/95
V. 1094 46 x 30 **Abb.** Sammlung Frau Dr. W. Feilchenfeldt, Zürich

86 Das Sainte-Victoire-Gebirge 1890/1900
V. 1021 31 x 47 Sammlung E. M. Remarque, Ascona

87 Mauer mit Bäumen 1890/1900
V. 1066 31 x 47 **Abb.** Sammlung E. M. Remarque, Ascona

88 Haus in der Provence um 1890/1900
Nicht bei V. 30 x 46 Sammlung Frau Dr. W. Feilchenfeldt, Zürich

89 Bäume um 1890/1900
Nicht bei V. 47 x 30
Sammlung Dr. F. Nathan, Zürich

90 Unterholz 1890/1900
V. 1057 48 x 36 Abb.
Privatbesitz

91 Selbstbildnis 1894
Nicht bei V. 26 x 22 Abb.
Sammlung Frau Dr. W. Feilchenfeldt, Zürich

92 Stilleben mit Äpfeln 1895/1900
Nicht bei V. 27,5 x 45
Frau Dr. A. Bernoulli, Basel

93 Stilleben 1895/1900
V. 1147 32 x 47,5
Privatbesitz

94 Château-Noir und Mont Sainte-Victoire 1895/1900
V. 1025 31,6 x 48,7 Abb.
Albertina, Wien

95 Pistazienbaum beim Château-Noir 1895/1900
V. 1040 40,5 x 24,5 Abb.
Art Institute (Sammlg. M. A. Ryerson), Chicago

96 Olivenbäume 1895/1900
V. 992 29,5 x 44
Galerie Rosengart, Luzern

97 Landschaft in der Provence 1895/1900
V. 1054 44 x 59
Musée Granet, Aix-en-Provence

98 Carrière de Bibémus um 1895
V. 1046 41 x 30
Sammlung S. A. Berger, New York

99 Carrière de Bibémus um 1900
Nicht bei V. 45 x 28,5
Galerie Beyeler, Basel

100 Felsen bei Château-Noir um 1900
V. 931 40,5 x 30,5
Musée Granet, Aix-en-Provence

101 Weg mit Mauern und Bäumen um 1900
Nicht bei V. 45,5 x 30,3 Abb.
Sammlung E. M. Remarque, Ascona

102 Bibémus um 1900
Nicht bei V. 43,7 x 30
Sammlung H. L. Harring, New York

103 Bäume am Wasser um 1900
V. 1552 32 x 49 Abb.
Sammlung E. M. Remarque, Ascona

104 Baumstudie um 1900
Nicht bei V. 41,7 x 30,3 Abb.
Sammlung E. M. Remarque, Ascona

105 Baumstudie um 1900
Nicht bei V. 40 x 30,5
Sammlung J. N. Streep, New York

106 Sitzender Bauer 1900/04
V. 1089 47 x 32 Abb.
Kunsthaus, Zürich

107 Das Sainte-Victoire-Gebirge 1900/05
Nicht bei V. 42,3 x 52,5 Abb.
Sammlung Frau Dr. W. Feilchenfeldt, Zürich

108 Der Park von Château-Noir 1900/06
V. 1038 45,5 x 30
Sammlung E. M. Remarque, Ascona

109 Das Sainte-Victoire-Gebirge 1900/06
V. 1027 37,5 x 50
Musée Granet, Aix-en-Provence

110 Jardin des Lauves 1902/06
V. 1072 43 x 54 Abb.
Sammlung E. M. Remarque, Ascona

ZEICHNUNGEN

111 Nackte männliche Figur, vom Rücken gesehen 1859/62
V. 1163 23 x 17
Sammlung J. N. Streep, New York

112 Nackte Ruderer 1865/70
V. 1175 verso: Liegende männliche Figur
V. 1167 22,7 x 29,9 Abb.
Museum Boymans, Rotterdam

113 Engel mit Schwert um 1865/70
Nicht bei V. 12 x 12
Sammlung H. Vollmoeller, Zürich

114 Figurenkomposition um 1865/70
Nicht bei V. 11,8 x 20,4
Sammlung Prof. H. Purrmann, Montagnola

115 Bildnisstudie um 1867/70
Nicht bei V. 35 x 48
Privatbesitz

116 Karyatide um 1870/75
Nicht bei V. 23,5 x 29 Abb.
Sammlung H. Vollmöller, Zürich

117 Skizzenblatt zu L'après-midi à Naples 1865/72
Nicht bei V. 13,3 x 10,2
Sammlung Th. Werner, Berlin

118 L'après-midi à Naples 1870/77
V. 1181 8 x 12
Privatbesitz

119 Sitzender Mann 1871/77
V. 1202
Privatbesitz

120 **Skizzenblatt** 1873
V. 1218 31 x 40 — Museum Boymans, Rotterdam

121 **Bildnis Camille Pissarro** um 1873
Nicht bei V. 12,5 x 9,5 — Sammlung John Rewald, New York

122 **Nordfranzösische Landschaft** um 1875
Nicht bei V. 12,2 x 32 — Sammlung Prof. H. Purrmann, Montagnola

123 **Landschaft mit Bäumen** um 1875
Nicht bei V. 31 x 38 — Sammlung H. Vollmoeller, Zürich

124 **Liebeskampf** um 1875/80
Nicht bei V. 20 x 29 — Privatbesitz, Schweiz

125 **Bildnisstudie eines Mannes** 1877/82
Nicht bei V. 8,5 x 6 — Privatbesitz

126 **Perseus befreit Andromeda** 1879/82
V. 1445 47 x 30,5 — Sammlung Prof. H. Purrmann, Montagnola

127 **Studie nach einer Zeichnung von Signorelli** 1879/82
Nicht bei V. 24 x 17,8 — Sammlung Th. Werner, Berlin

128 **Skizze (Türbekrönung)** um 1880
Nicht bei V. 31,5 x 22,5 — Sammlung H. Vollmoeller, Zürich

129 **Badendes Mädchen** 1879/82
V. 1250 20,6 x 13 Abb. — Museum Boymans, Rotterdam

130 **Stehende männliche Akte** um 1875/85
Nicht bei V. 24,5 x 21 — Privatbesitz

131 Vier badende Frauen 1879/82
V. 1264 20,3 x 22,3 Abb.
Museum Boymans, Rotterdam

132 Skizzenblatt 1879/82
Die Figur rechts stammt aus dem Bild „Landung der Maria Medici in Marseille" von Rubens. Links Entwurf zu einer Cheminée-Garnitur.
V. 1449
Privatbesitz

133 Skizzenblatt 1879/82
V. 1479 49,5 x 32
Museum Boymans, Rotterdam

134 Landschaft mit Bäumen 1883/87
V. 1496 32,5 x 34
Museum Boymans, Rotterdam

135 Das Sainte-Victoire-Gebirge 1883/87
V. 1502 36,5 x 48,5
Privatbesitz

136 Jas-de-Bouffan 1883/87
V. 1507 21 x 48
Privatbesitz

137 Frau Cézanne um 1885
Nicht bei V. 17 x 12 Abb.
Sammlung John Rewald, New York

138 Bäume und Häuser um 1885/90
Nicht bei V. 44,7 x 31 Abb.
Sammlung Prof. H. Purrmann, Montagnola

139 Der Geschundene (Studie nach Michelangelo) 1888/1900
V. 1453 29,4 x 18,8
Sammlung J. N. Streep, New York

140 Skizze nach dem Herkules von Puget um 1888/95
Nicht bei V. 21 x 18 Abb.
Sammlung John Rewald, New York

141 Skizze nach dem Amor von Puget 1888/95
V. 1461 48,2 x 31 Abb.
Museum Boymans, Rotterdam

142 Skizze nach dem Amor von Puget 1888/95
V. 1465 47 x 38 Privatbesitz

143 Kopf eines rauchenden Mannes 1890/92
V. 1483 26,5 x 26 Abb. Museum Boymans, Rotterdam

144 Landschaft in der Provence um 1890/1900
Nicht bei V. 25 x 30 Privatbesitz

145 Studie nach der Bildnisbüste eines jungen Kriegers
von A. Pollaiuolo (Bargello, Florenz)
V. 1323 Skizzenbuch I Privatbesitz

146 Studie nach der Bildnisbüste Condés von Coysevox
V. 1350 Skizzenbuch I Privatbesitz

147 Studie nach der „Diane du Château d'Anet"
aus der Goujon-Schule (Louvre)
V. 1342 Skizzenbuch I Privatbesitz

148 Caritas (nach Puget)
V. 1373 Skizzenbuch II Privatbesitz

149 Badende Frauen
V. 1400 Skizzenbuch III Privatbesitz

150 Bauer mit Hund
V. 1401 Skizzenbuch III Privatbesitz

151 Skizzenblatt
Nicht bei V. Sammlung Th. Werner, Berlin

NACHTRAG

152 Das Sainte-Victoire-Gebirge
Aquarell
Direction des Domaines de la Seine, Paris

153 Carrière de Bibémus 1898/99
V. 777 Lwd. 65 x 54
Sammlung E. G. Bührle, Zürich

154 Häuser und Berg 1904/05
V. 483 Lwd. 73 x 92
Sammlung E. G. Bührle, Zürich

Das Aquarell Nr. 92 wurde nach Drucklegung des Kataloges vom Leihgeber zurückgezogen.

Die Ausstellungsleitung München e. V. Haus der Kunst

gibt im eigenen Verlag zu jeder Ausstellung sorgfältig gearbeitete Kataloge heraus. Ihr Wert liegt sowohl in dem biographischen Material über die einzelnen Künstler als in den zahlreichen Abbildungen, die häufig Kunstwerke lebender Künstler zum erstenmal reproduzieren. In den letzten Jahren sind erschienen

Große Kunstausstellung München 1949 ..... erhältlich
136 Seiten, 120 Abbildungen — 1 DM

Große Kunstausstellung München 1950 ..... erhältlich
158 Seiten, 120 Abbildungen — 1,50 DM

Große Kunstausstellung München 1951 ..... vergriffen
204 Seiten, 120 Abbildungen

Große Kunstausstellung München 1952 ..... vergriffen
204 Seiten, 120 Abbildungen

Große Kunstausstellung München 1953 ..... vergriffen
212 Seiten, 120 Abbildungen

Große Kunstausstellung München 1954 ..... erhältlich
208 Seiten, 120 Abbildungen — 1,50 DM

Große Kunstausstellung München 1955 ..... vergriffen
216 Seiten, 120 Abbildungen

Große Kunstausstellung München 1956 ..... erhältlich
282 Seiten, 148 Abbildungen — 3,50 DM

Europäische Plastik 1950 ..... erhältlich
64 Seiten, 24 Abbildungen — 1 DM

Ernst Ludwig Kirchner-Ausstellung Herbst 1952 ..... vergriffen
70 Seiten, 37 Abbildungen

Frank Lloyd Wright-Ausstellung 1953 ..... vergriffen
71 Seiten, 36 Abbildungen

Adolf Hölzl-Ausstellung Herbst 1953 ..... vergriffen
60 Seiten, 42 Abbildungen

Oskar Schlemmer-Ausstellung Herbst 1953 ..... vergriffen
48 Seiten, 32 Abbildungen

Wassily Kandinsky-Ausstellung Frühjahr 1954 ..... vergriffen
34 Seiten, 32 Abbildungen

Paul Klee-Ausstellung Frühjahr 1954 ..... vergriffen
24 Seiten, 21 Abbildungen

Edvard Munch-Ausstellung Herbst 1954 ..... erhältlich
136 Seiten, 74 Abbildungen, 2 Farbtafeln — 3,20 DM

Pablo Picasso-Ausstellung 1955/56 ..... vergriffen
368 Seiten, 156 Abbildungen, 3 Farbtafeln